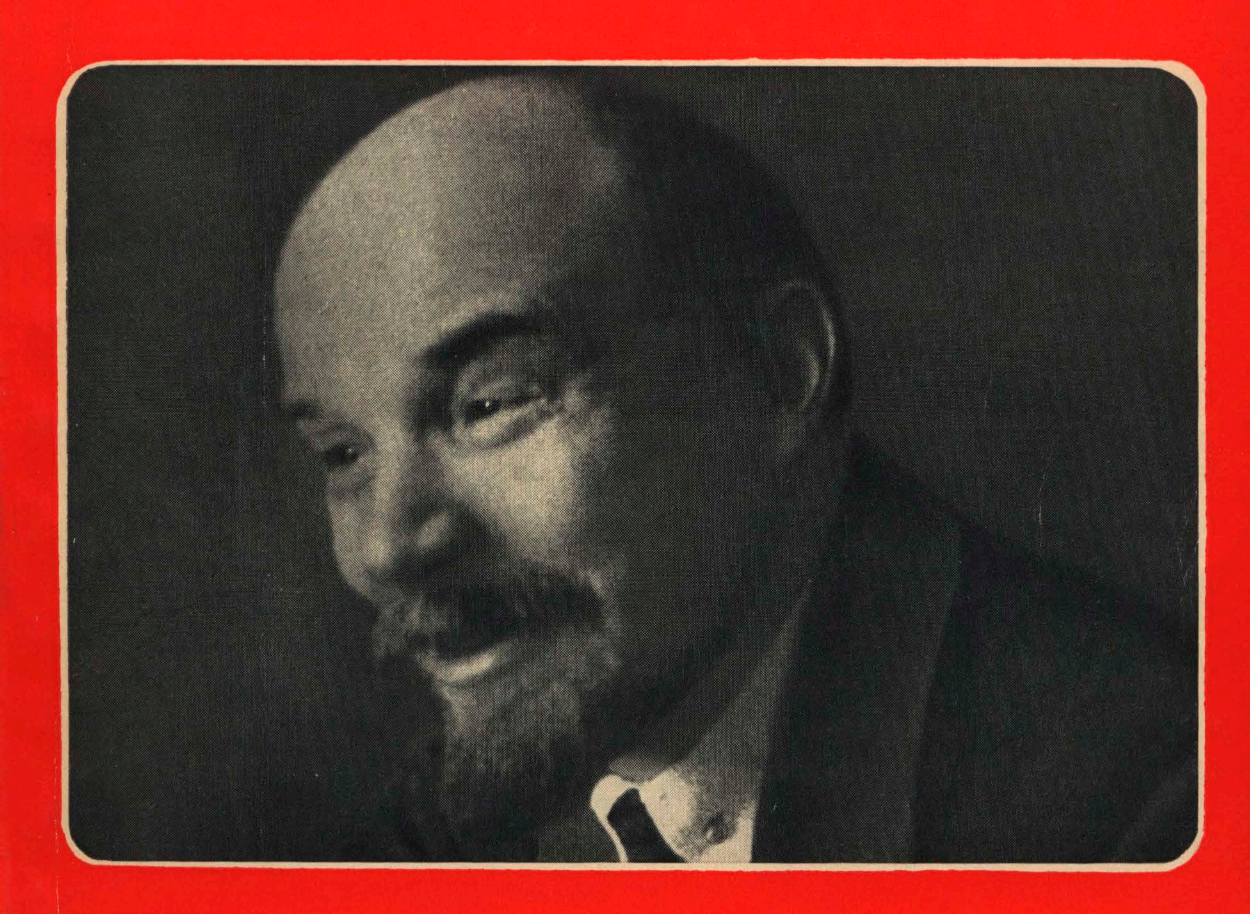
искусство

# КИНО

4 • 1970





...Вашим,
товарищ,
сердцем
и именем
думаем,
дышим,
боремся
и живем!..



В истории гигантской борьбы
труда с капиталом
заслуги его безграничны.
Философ и зачинатель первого в мире
социалистического государства,
Ленин создал и воплотил
в своем имени новую силу вещей,
необходимую для развития и жизни
современного человечества, как воздух,
и столь же неопровержимую,
как само бытие.
Поэтому нет сегодня на земле
ничего ценного и нового,
что бы не было связано
главным своим смыслом
с его поистине животворящим именем.
С ним навсегда связано самое дорогое,
что завещает истории человечества
наш двадцатый век.
С его именем воспрянула надежда
на освобождение
и воля к борьбе за свободу
даже там, где долгие
столетия,
казалось, все было погребено навеки
поработителями народов.
Поэтому нет ни материка,
ни острова на земле,
где бы великое и радостное
имя Ленина
не произносилось с пламенной любовью.
Оно обошло весь мир трудящихся
и стало знаменем лучшей,
созидающей части человечества.

**Александр Довженко**

# ЛЕНИН

1870
1970



# Ленин с нами

Л. Кулиджанов

Великий праздник отмечают ныне народы всей земли. 100-летие со дня рождения Владимира Ильича Ленина — важнейшая веха в истории человечества.

Идеи ленинизма обрели в наши дни непреоборимую силу, стали могучим оружием в борьбе за коммунизм. Чем шире и глубже движение народных масс по пути к прогрессу, тем убедительнее является всему миру величие Ленина, его философии и политики — торжество гениальных предначертаний ленинизма.

Великими ленинскими идеями живут советские художники, завоевавшие твердые позиции глубоко народного, партийного искусства, рожденного самой жизнью и вторгающегося в жизнь. Наше кино неразрывно связано с именем Ленина. Созданный ленинским декретом, вдохновленный той задачей, которую Владимир Ильич поставил перед кино, как перед самым важным из искусств, советский кинематограф продолжает развивать свои славные революционные традиции, служить делу Ленина, делу партии. И сегодня, когда знаменательная юбилейная дата обязывает к особенно глубокому анализу пройденного пути, накопленного опыта, мы оцениваем прошлое и настоящее нашего кино, прежде всего соизмеряя его с ленинскими требованиями, ленинскими принципами.

В современной битве идей наш советский кинематограф противостоит растлевающему человека искусству буржуазии, которое рекламирует и утверждает собственнический образ жизни. Оно делает это во многих случаях ловко, хитро, умело — не будем преуменьшать силы противника.

Буржуазное кино наших дней часто проповедует буржуазность и в тех случаях, когда говорит о реальном драматизме жизни, об «обездуховливании» человека — все дело в том, что в такого рода фильмах критика собственнических отношений приобретает декадентский характер: буржуазное отчуждение человека, собственнический эгоизм, индивидуализм и зверство изображаются как непреодолимые свойства человеческой натуры, не имеющие социального объяснения.

Частнособственническому свинству, реакционной идеологии и морали буржуазного мира советский кинематограф противопоставляет идеи революционного гуманизма, высокие идеалы народа, строящего жизнь по законам коммунистической справедливости и красоты. Нас, советских кинематографистов, вдохновляют идеи ленинского интернационализма, получившие новое развитие на недавнем Совещании коммунистических и рабочих партий.

Лучшие фильмы, созданные советским кинематографом за полвека его существования, галерея героев экрана, прославивших величие трудового и боевого подвига народа, показали идейную силу и художественную высоту нашего искусства, его действенную роль в строительстве коммунизма, воспитании нового человека.

Сделано нами немало. Но снова и снова мы обращаемся мыслью к вопросу, на который надо отвечать всей своей жизнью в искусстве: как советская кинематография служит ленинскому делу, нашей партии, насколько действенна роль киноискусства в строительстве коммунизма и воспитании нового человека, в современной битве идей.

Готовясь к юбилею, советские кинематографисты поставили перед собой задачу — создать новые фильмы о Ленине, о революции, новые произведения, посвященные возрастающей роли ленинизма, рассказывающие о том, как партия и народ своей борьбой и трудом воплощают в жизнь ленинские идеи.

Наши киностудии заботились не о том, чтобы побольше выпустить произведений на эту тему, а прежде всего о том, чтобы каждое из них было достойно своей задачи. Вспомним, с каким душевным трепетом приступали некогда пионеры Киноленинианы к своим первым фильмам о Ленине! И сегодня создание таких фильмов привлекает лучшие силы советской кинематографии. Среди произведений Киноленинианы, выпущенных за последние годы, хочется отметить фильмы «Ленин в Польше», «Сердце матери» и «Верность матери», «Шестое июля», документальные ленты «Ленин. Последние страницы», «Знамя над миром», «Три весны Ленина», а также такие документальные фильмы о соратниках Ленина, как «Подвиг» и «Гимнастерка и фрак». В канун юбилея заканчиваются фильмы «Кремлевские куранты» и «Красная площадь», создан фильм «Ленин и эпоха», завершающий серию документальных фильмов, посвященных жизни и деятельности Владимира Ильича.

К тематике и проблемам Киноленинианы впрямую примыкают произведения, в которых воссоздаются героические моменты народной жизни, подвиги борцов революции, героев гражданской войны,— такие ленты, как «Оптимистическая трагедия», «Железный поток», «Виринея», «В огне брода нет», «Первый курьер».

В кинематографии, как и в других наших искусствах, вот уже двадцать пять лет живет, не слабея, память об Отечественной войне. И это естественно. Мысль о величии подвига

советского народа, спасшего человечество от коричневой чумы фашизма, создавшего новый политический климат в мире, глубоко современна.

Когда на экраны страны выходили «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Повесть пламенных лет», «Отец солдата», «Великая Отечественная...», они воспринимались с живым волнением, рожденным памятью о войне и думами о значении победы для нашего народа, для всего человечества.

В лучших советских фильмах, посвященных героической теме войны, большие и малые факты фронтовой жизни изображаются в их соотнесенности с величием подвига, а сам подвиг раскрывается как проявление социалистического патриотизма и высокой идейности советского человека. Мы надеемся, что эта традиция получит свое дальнейшее развитие в серии фильмов «Освобождение», в которых впервые так широко будут показаны наступательные операции Советской Армии — освободительницы.

Важнейшее место в замыслах и творческих исканиях советских кинематографистов занимают темы и проблемы современной жизни советского народа. Эти темы и проблемы интересно и своеобразно разрабатываются в таких фильмах, как «Председатель», «Девять дней одного года», «Твой современник», «Журналист», «Степень риска», «Доживем до понедельника», в созданной к 50-летию Октября документальной ленте «Страна моя», в удостоенных в минувшем году Государственной премии СССР фильмах о сегодняшней Советской Армии — «Народа верные силы» и «Служу Советскому Союзу». Среди фильмов, посвященных современности, хочется назвать и такие произведения мастеров документального и научного кино, как «Люди земли и неба», «Трое в пути», «Завод».

Весь опыт пятидесятилетнего развития многонациональной советской кинематографии убеждает, что победы искусства социалистического реализма всегда связаны с глубоким постижением народного характера, с появлением на экране подлинного героя. Такой герой — страстный, увлеченный, борющийся, — будь это рядовой коммунист Губанов в исполнении Е. Урбанского, председатель колхоза Трубников М. Ульянова, генерал Серпилин А. Папанова, ученый Ниточкин Н. Плотникова, разведчик Ладейников Д. Баниониса, — всегда находит отклик в душе зрителя, увлекает мысли и чувства миллионов людей. Этот перечень можно было бы значительно расширить, включив в него имена народных героев, воплощенных на советском экране в фильмах наших республиканских студий. Надо ли говорить, что такой герой может появиться лишь в произведении, глубоко захватывающем важнейшие политические, социальные и нравственные проблемы народной жизни.

В этой связи хочется доброе слово сказать о наших учителях — мастерах старшего поколения, в творчестве которых с годами не стареет энергия художественного поиска и очень отчетливо проявляется гражданская целеустремленность, умение жить в искусстве политическими и социальными страстями времени. Современной теме отдают свои усилия Михаил Ромм, Сергей Герасимов, Юлий Райзман, Роман Кармен. Всегда активны в поисках новых возможностей киноискусства Григорий Козинцев, Сергей Юткевич, Михаил Калатозов, Иосиф Хейфиц. С завидной неутомимостью работает Евгений Габрилович — многие его сценарии обогатили наш кинематограф новыми образами, новыми наблюдениями и обобщениями.

Идейная и творческая активность — черта всей жизни в искусстве наших «стариков». Режиссерская молодость Ромма отмечена фильмами «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», Райзмана — «Земля жаждет», Калатозова — «Соль Сванетии», Юткевича — «Встречный». И через всю свою жизнь они пронесли — от фильма к фильму — углубленную сосредоточенность творческой мысли на политических и социальных проблемах времени, стремление быть на переднем крае идейной борьбы.

Пример и опыт мастеров старшего поколения мы стараемся использовать в учебной и воспитательной работе с молодыми. Я не хочу всех молодых характеризовать какой-то одной всеохватывающей формулой — они очень разные. И пусть по-разному, но идейно полноценно и художественно правдиво проявятся в их творчестве философская и политическая зрелость, умение мыслить государственно, по-хозяйски, жить в искусстве с чувством полной причастности к делам и заботам народа.

Многое еще предстоит сделать и Комитету по кинематографии, и Союзу, и самим молодым мастерам — ведь идейно-эстетический рост художника требует активного самовоспитания, овладения ленинскими идеями, осмысления практики народа, строящего коммунизм. Что касается Союза кинематографистов, то идейное воспитание творческих работников мы считаем главной своей задачей. А это означает, что наш Союз кинематографистов и впредь обязан активно помогать расширению и углублению связей художников с жизнью, воспитывать в каждом работнике важнейшего из искусств качества по-ленински целеустремленного и страстного борца за коммунизм.

Мы знаем, что в статье «Партийная организация и партийная литература» и в других своих работах В. И. Ленин неизменно связывает партийность с политической определенностью, основанной на отчетливом понимании классовых интересов и позиций. Партийность, по мысли Ленина, требует при оценке любого события, явления, факта прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы. Партийность в наших современных условиях — это убежденная, последовательная борьба за великое дело ленинской партии. Обстановка обострившейся ныне идеологической борьбы требует повышения ответственности каждого из нас за идейную чистоту и целеустремленность произведений искусства. В современных условиях остро встает вопрос об опасности и необходимости борьбы со всякой идейной неопределенностью, расплывчатостью в искусстве.

Некоторые кинематографисты думают, будто «изысканная» неопределенность, недосказанность делает фильм более интересным для современного зрителя. Зрителю, дескать, не надо навязывать готовых решений, не надо разжевывать моральные истины, жизненные уроки не следует преподносить со школьной дидактичностью. Конечно, когда авторская мысль назойлива, когда авторская тенденция ведет к упрощению изображаемого, к схеме, думающий и стремящийся мыслить самостоятельно зритель вправе возразить и очень часто возражает против примитивного назидания. Требования зрительской аудитории надо принимать во внимание. Но искусство должно учить, воспитывать, вести за собой! Тут нет противоречия. Избавляясь от прямолинейной дидактики, кинематограф не вправе «освобождаться» от определенной, прямо выраженной нравственной позиции. Этого требуют идейные прин-

ципы, познавательные и воспитательные задачи искусства социалистического реализма.

Ведь утверждение и отрицание, любовь и ненависть тоже являются оружием познания. Без гнева нельзя показать плохое иначе, как внешне, без увлеченности нельзя по-настоящему понять и оценить хорошее. Заинтересованное, партийное, целеустремленное отношение к действительности помогает художнику активнее вторгаться в жизненные процессы силой искусства, помогает зрителю глубже постигать жизнь.

Стремительно меняется жизнь — меняются конфликты, которые питают драматургию фильма, меняются характеры людей. Недавний съезд колхозников показал всем нам глубину изменений, происшедших на селе.

Надо непрестанно и неутомимо изучать жизнь — таков революционный дух ленинских идей и заветов — творческий поиск предполагает глубокое исследование происходящих в жизни процессов. Учиться у Ленина — это именно и значит ясно видеть реальное движение жизни в свете коммунистического идеала, который утверждается повседневным трудом народа. Это значит рассматривать каждое изображаемое явление конкретно-исторически, видеть его прошлое, настоящее и будущее. Когда художник сводит свою роль только к наблюдению и сигнализации, он перестает быть настоящим аналитиком и борцом. И он перестает быть истинным реалистом, который воспринимает жизнь во всем ее богатстве и многообразии.

В этой связи перед каждым из нас снова и снова встает вопрос о том, как полнее и глубже показать характер советского человека, нашего современника. В нынешних дискуссиях о положительном герое интеллектуальность часто выдвигается на первый план в качестве определяющей приметы современности. Слов нет, раскрытие интеллектуальности человека, в которой отражается духовный рост народа, является важнейшей задачей искусства. Но решение этой задачи не должно подменяться манерной многозначительностью, когда человек мысли противопоставляется человеку действия, когда во имя «современной интеллектуальности» искусственно лишают героя таких качеств, как страстность, увлеченность в борьбе и в труде. Социально пассивный, аморфный герой лишен подлинной интеллектуальности. Пусть еще и еще задумаются над этим сценаристы. От них прежде всего зависят направленность и тематический диапазон киноискусства, художественное освоение важнейших тем и проблем современности, создание на экране крупного народного характера.

Аудитория кино поистине огромна. К тем тринадцати миллионам зрителей, которые ежедневно приходят в кинотеатры и клубы, надо прибавить многие и многие миллионы телезрителей, которые смотрят фильмы у себя дома. Мысль об этой аудитории не может не увлечь писателя, который мыслит государственно, граждански, который несет в душе стремление своих предшественников: Пушкина и Некрасова, Толстого и Чехова, Горького и Маяковского, всегда мечтавших о возможности говорить на языке искусства с миллионами людей. Я хочу призвать писателей активнее работать для кино — дело того стоит.

Дальнейшее повышение общественной роли киноискусства находится в прямой зависимости от углубления его проблематики. Пусть чаще появляются на нашем экране художественные произведения, поднимающие важные социальные, философ-

ские и нравственные вопросы, которые волнуют миллионы людей. С этой точки зрения мы обязаны предъявить к себе, ко всем нашим студиям, к каждому кинематографисту серьезный счет. Тематический диапазон современного советского киноискусства обязан отвечать диапазону мыслей, забот и тревог современника.

В. И. Ленин говорил в свое время о приближении искусства к народу и народа к искусству. «Важно не то,— подчеркивал он,— что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам из общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их».

Мы сможем и впредь успешно решать эти поистине вдохновляющие задачи при условии, если наше творчество всегда будет партийно целеустремленным, если мы активизируем творческие искания на главных направлениях искусства, если экран будет правдиво и страстно говорить со зрителем о том, чем живет народ.

Большие и сложные проблемы киноискусства, его взаимоотношений с народной аудиторией требуют настойчивой и вдумчивой работы теоретиков, киноведов, критиков. Этого требуют и современные условия острой идеологической борьбы. Нам надо держаться по-ленински четких ориентиров и критериев в наступательной борьбе против буржуазной идеологии в киноискусстве. Назрел вопрос о дальнейшем расширении научных исследований, об идейной, политической активизации кинокритики.

Советские кинематографисты делают фильмы о народе, для народа и во имя народа. В понятии народность советского киноискусства неразрывно соединяются его массовость, доступность и его способность быть сильным средством идейного и нравственного воспитания миллионов людей. Выразитель интересов народа, правды народной жизни, советский кинематограф призван быть активным, партийно целеустремленным борцом за то, чтобы коммунистические идеи, коммунистические начала жизни утверждались в труде и быту, в привычках и взглядах людей, становились естественной нормой мышления и поведения, определяющей глубочайшую внутреннюю революционность советского человека в его восприятии мира, в его трудовом жизнетворчестве.

Идея, понятие, писал Ленин, дают нам субъективный образ объективного мира. Разумеется, это положение теории познания в полной мере относится и к художественному освоению мира, к искусству. Нет иного пути к художественному постижению правды жизни кроме как через личность художника. В процессе работы над произведением художник стремится показать то, что его в данный момент интересует и волнует. На первый план он выдвигает те черты и особенности изображаемого, которые представляются ему наиболее существенными; для изображения он выбирает художественные формы и приемы, с помощью которых надеется быть максимально убедительным. Но ясно, что создаваемый художником субъективный образ только тогда становится глубоким образом объективного мира, когда художническое ощущение и понимание действительности помогают проникнуть в глубины жизненных явлений и фактов, когда художник обладает качествами гражданина, идейного борца за великое ленинское дело, за коммунизм.

А. Дубровин

# Партийность — руководящий принцип творчества

Кто хоть раз проследил путь реки, пролегающий через ущелье, тот мог наблюдать, как ее многочисленные струи, еще минуту назад не такие уж быстрые, едва покрывавшие плоское дно и разбегавшиеся врозь перед каждым валуном или каменным островком, вдруг за каким-то поворотом, оказавшись меж двух вплотную сошедшихся гор, сливаются в один глубокий, клокочущий, неожиданно стремительный поток. Есть подобные повороты и в судьбах народов. Развитие человечества знает целые эпохи, когда все бесконечно пестрое многообразие материальной и духовной жизни миллионов людей внезапно как бы стягивается в единый узел, сплетается, фокусируется в одной точке, оказываясь сконцентрированным вокруг тех магистральных всемирно-исторических проблем, от решения которых зависит будущее многих сфер общественного бытия.

Именно такой явилась величественная революционная эпоха, открывшая путь к социализму и коммунизму, к освобождению масс и разностороннему раскрытию личности. Эпоха, дерзновенный смысл которой с титанической силой раскрылся в деятельности Ленина и ленинской партии.

Опыт истории неопровержимо доказал, что новый общественный уклад может победить лишь тогда, когда во главе борющегося народа идут рабочий класс и авангард трудового люда — массовая революционная партия, сильная своим идейным и организационным единством. Именно поэтому в вопросе о коммунистической партийности оказываются сплетенными, сосредоточенными, сведенными воедино многие другие важные вопросы общественного развития. Сама жизнь выдвинула на первый план понятия «партийной организации, партийной выдержки и чести, партийного знамени»*.

Таков вопрос, без понимания которого нельзя сколько-нибудь полно уяснить себе смысл любых современных социальных процессов.

В их числе — и те, что происходят в литературно-художественной жизни.

## 1

Известно, какое большое значение придавал В. И. Ленин искусству.

Холодным осенним вечером 1920 года в его скромной кремлевской квартире завязалась беседа, ставшая позже знаменитой; темой ее были перспективы культуры в Стране Советов, включая и культуру художественную. Как вспоминала участница этой беседы Клара Цеткин, Ильич был глубоко взволнован поднятым вопросом. Он подробно и горячо говорил о том, благодаря каким условиям «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержа-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 7, стр. 351. (В дальнейшем все ссылки на это издание будут даваться непосредственно в тексте.)

нию. На этом пути нашим «интеллигентам» предстоит разрешить благородные задачи огромной важности. Поняв и разрешив эти задачи, они покрыли бы свой долг перед пролетарской революцией, которая и перед ними широко раскрыла двери, ведущие их на простор из тех низменных жизненных условий, которые так мастерски характеризованы в «Коммунистическом манифесте».

Эти слова вспоминаются сегодня, в дни юбилея великого вождя революции, когда верность пути, предначертанного нашим художникам Лениным, партией, подтверждена всемирно признанным творческим опытом советского искусства и когда современный этап созидания коммунистического уклада жизни ставит перед ними новые «благородные задачи огромной важности».

«Важное место в создании духовных предпосылок коммунизма, в воспитании нового человека Ленин отводил литературе и искусству,— говорится в Тезисах ЦК КПСС «К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина».— Общество, строящее коммунизм, глубоко заинтересовано в расцвете литературы и искусства, всех форм художественного творчества. Их общественная ценность определяется высоким художественным мастерством, идейной бескомпромиссностью и партийной страстностью в утверждении коммунистических идеалов».

Неоценима роль боевого творчества передовых художников и в обострившихся идейных сражениях наших дней против антисоциалистических сил, по-прежнему пытающихся увековечить «низменные жизненные условия». Недаром этим силам так импонируют многочисленные призывы к утверждению искусства «деидеологизированного», лишенного четкой социальной концепции. За елейной фальшью подобных увещеваний, будто бы сугубо беспартийных, объединяющих и примиряющих всё и вся, кроется, как это показал еще В. И. Ленин, защита партии сытых, партии эксплуататоров. Немало отдали бы они за то, чтобы революционные бури не проникали за толстые стены музеев и читален, театров и кинозалов.

В свое время с приторной проповедью взглядов, противопоставляющих искусство социальной борьбе, выступил, к примеру, небезызвестный Эдлай Стивенсон. По словам этого американского дипломата, творчество художников разных государств радует тогда, когда оно остается(!) в стороне от «идеологических расхождений и вооруженных конфликтов... Миссия искусства — исцелять, а не оскорблять или унижать». На первый взгляд — восклицание безобидное и даже умилительное. Почему, однако, роль трогательного миротворца столь охотно решил взять на себя тот самый человек, который ревностно отстаивал на политической арене интересы крупнейшей монополистической державы, ощетинившейся своими авианосцами и «поларисами»? С чего вдруг этого профессионального политика так потянуло на аполитичность?

Развеять такие недоумения помогает обращение к современным сочинениям других подобных же «умиротворителей», только чуть менее дипломатично излагающих свое кредо. Вот перед нами статья Лоренса Хаймена «Литература и политическое действие», опубликованная в американском журнале «Диссент». Автор иллюстрирует свои положения более чем наглядным примером. Толпа разъяренных расистов приближается к школе, угрожая оружием негритянским ребятишкам. Какую позицию занять художнику, показывающему эту ситуацию? Возвысить свой голос в защиту справедливости? Оказывается, нет: отстаивать угнетенных — удел «людей действия», а действие, видите ли, разъединяет общество, тогда как «объединяющая сила искусства» должна — только послушайте!— столь же приблизить нас «к человеку, который направляет на нас свое оружие, как и к невинному мальчику, которого мы пытаемся защитить».

Читаешь такое — и думаешь: может быть, эти чудовищные строки просто не-

точно выражают мысль автора, может быть, он имел в виду необходимость проникнуть в психологию преступника с тем, чтобы эффективнее бороться с ним? Ничуть не бывало: художникам, как пытается нас уверить сей теоретик, надо «понять ситуацию не в целях более разумного действия, а для того, чтобы поднять нас на уровень опыта, в котором уместно любое действие».

Любое? Даже если это насилие, колониализм, расовая рознь, разбойничья война, угнетение человека человеком, расправа над беззащитными детьми? Да, любое...

Вот что стоит за патетическими возгласами о том, что «миссия искусства — исцелять, а не оскорблять или унижать». Исцелять — дело хорошее, но как? Вам любезно предлагают избрать путь искусства, далекого от «идеологических расхождений»: ведь, вступая в борьбу, можно, чего доброго, «оскорбить» противника.

А между тем сами поборники этого благостного пути что-то не спешат следовать по нему. Перелистаем хотя бы несколько номеров американских журналов. Мы найдем тут, например, отнюдь не стоящую над идеологическими расхождениями рекламу искусства ужасов, запугивающего зрителя параллелями «между темпом современной жизни и варварскими ритуалами древних времен», или произведений с «пессимистическими выводами», вроде следующего: «человек — жертва, игрушка в руках сил, не поддающихся его контролю». Если уж это считается путем к «исцелению», то что же тогда назвать оскорблением и унижением человека? А может быть, найти целительный бальзам поможет восторженный отзыв о голливудских боевиках, где «бесстрашные, сильные и злые на язык герои решали труднейшие проблемы одним взглядом или ударом кулака»? Или «исцелить» общество от социальных бедствий легче всего, закрыв глаза на эти бедствия и уйдя в сферу «вневременного», в сферу «заумности» или «чистой формы»? Не слишком ли естественно и легко вливаются речи всех этих «исцелителей» в поток откровенно пропагандистских статей той же прессы — таких, как «Предприимчивость дала прибыль», «Частная прибыль и общее благо» или «Неписаные законы американской политической жизни» (конечно же, превознесенные до небес)!

Что поделаешь, адвокаты неписаных законов «частной прибыли» будут чувствовать себя «оскорбленными», «униженными», столкнувшись с правдой и человечностью произведений тех художников, которым дороги идеалы коммунизма — общества без униженных и оскорбленных.

Чего только не пишут в мире «частной прибыли» об этих идеалах! Университет американского штата Индиана издал книгу Уолтера Н. Викери «Культ оптимизма. Политические и идеологические проблемы современной советской литературы». Автор гадает, в частности, куда пойдет в дальнейшем русская художественная интеллигенция. Здесь, говорит он, мы вступаем в область предположений, однако есть «основания допустить», что на идеологическом горизонте главное место займет идея народа, в отличие (?!) от партийной идеологии.

Подобные попытки отделить цели народа от целей его партии, сталкивать понятия народности и коммунистической партийности уже не раз с предельной убедительностью опровергала и всегда будет опровергать сама история. В нашу эпоху наиболее последовательно служит народу тот художник, член партии или беспартийный, который в своем творчестве является коммунистом.

## 2

Ценнейший теоретический вклад, внесенный В. И. Лениным в марксистское учение о пролетарской партийности, как раз и состоит в первую очередь в том конкретном, строго определенном критерии, связанном с рождением партии нового типа, который исключал опасность сбиться с верного курса, отвечающего целям трудового народа, утратить «ясно сознанные цели». «И эта опасность, — писал Ленин, — несомненно, *могла бы* приобрести *серьезнейшее* значение, *если бы* у нас была на-

лицо наклонность к демагогии, если бы основы партийности (программа, тактические правила, организационный опыт) отсутствовали совсем или были слабы и шатки. Но дело все в том, что этого «если бы» как раз и нет налицо. Среди нас, большевиков, не только не было наклонности к демагогии, а напротив, мы все время решительно, открыто и прямо боролись с малейшими попытками демагогии...» (т. 12, стр. 85).

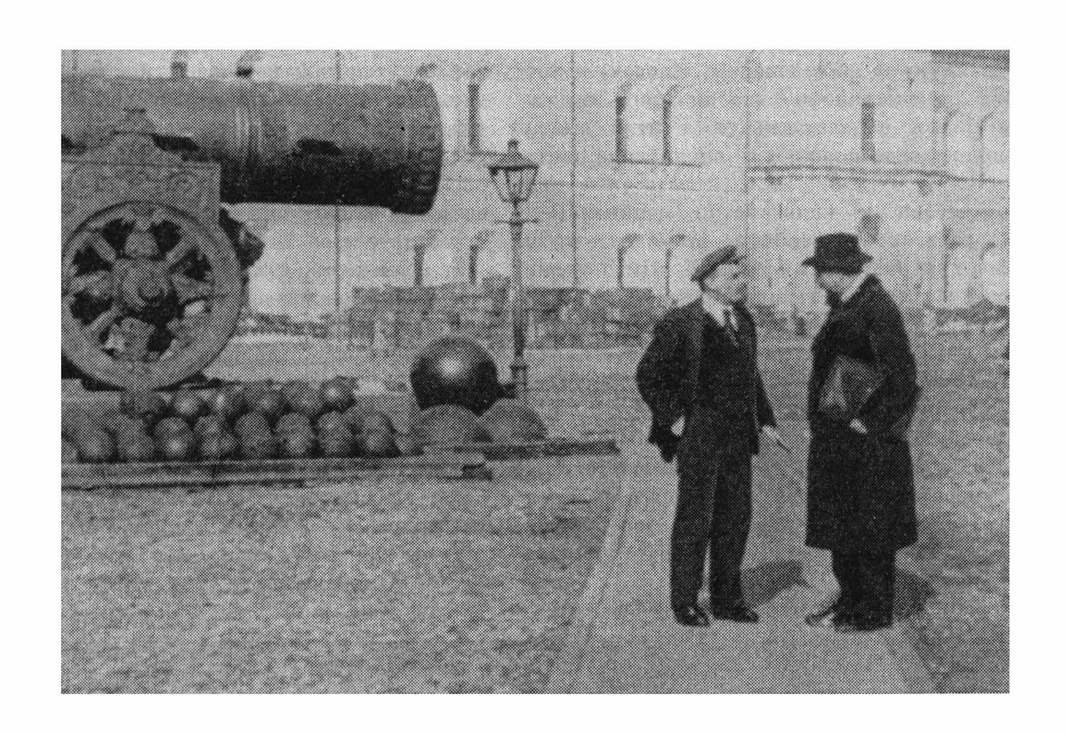
Об «основах партийности» здесь говорится применительно к политическим действиям большевиков, к стратегии и тактике классовой борьбы. Разумеется, искусство — область сугубо специфическая, и не все, что играет непосредственную определяющую роль, скажем, для деятельности организаторской, в той же мере, впрямую относится и к творчеству художника. Было бы ошибкой упускать это из виду. Но столь же ошибочным было бы не видеть того общего, что характеризует коммунистическую партийность на разных участках борьбы, не видеть громадного значения, которое имеют для нашего искусства идейная программа коммунистов, живой опыт их героической работы, опыт возглавляемых ими трудовых масс. Силам буржуазной реакции на руку такие концепции, согласно которым либо ленинский принцип партийности объявляется вообще не имеющим отношения к искусству, либо утверждается, будто партийность как эстетическая категория имеет мало общего с партийностью в политике. Подобные взгляды открывают двери демагогии, размывающей конкретное содержание партийности в искусстве и подменяющей ее революционный дух анархическим своеволием. Отзвуки таких воззрений, к сожалению, нет-нет да появляются и в социалистической печати.

Да, бесспорно, в труде художника партийность проявляется специфично, иначе, нежели в других областях деятельности. В. И. Ленин неоднократно обращал внимание на неповторимую специфику творчества литераторов, деятелей искусств; выдвинутый им критерий партийности литературы включает в себя непременное требование всемерно учитывать своеобразие литературного дела. Но важнейший залог боевой действенности пламенного революционного слова, выражающего объективную правду истории, Ленин видел в обеспечении нерасторжимого единства партийной организации и партийной литературы. При этом он тесно связывал задачи не только теоретической работы, агитации и пропаганды, но и «литературной критики, публицистики и художественного творчества» с проведением революционной политики пролетарской партии (т. 47, стр. 145).

Немаловажен вопрос о том, к какому кругу явлений культурной жизни В. И. Ленин подходил с этим критерием. Он применял его не ко всей, а лишь к социалистической культуре, литературе, искусству. В то же время борьба за партийный курс в литературной деятельности с самого начала не была делом сектантски-замкнутым. Она даже в условиях капитализма служила классовому воспитанию широчайших масс и осуществлялась не только ячейками и органами самой партии, но и ее «опорными пунктами» в массах, была задачей «партийных (и примыкающих к партии) организаций». После победы Великой Октябрьской социалистической революции развитию подлинно народной, партийной художественной культуры стала служить — при неуклонном руководстве правящей партии — мощная сеть государственных и общественных организаций, объединяющих как коммунистов, так и беспартийных. Ленин говорил в беседе с Кларой Цеткин: «Грандиозна задача, стоящая перед Советской властью. Она должна за годы, за десятилетия загладить культурный долг многих столетий. Кроме советских органов и учреждений, действуют для культурного прогресса многочисленные организации и объединения ученых, художников и учителей. Громаднейшая культурная работа проводится нашими профсоюзами на предприятиях, нашей кооперацией в деревне. Активность нашей партии живет и проникает всюду».

## «Живой Ленин»

**В. И. Ленин и В. Д. Бонч-Бруевич на прогулке в Кремле 16 октября 1918 года. Съемка операторов Москинокомитета**



***Этот номер иллюстрирован кадрами из документального фильма «Живой Ленин» (режиссеры М. Ромм и М. Славинская, Центральная студия документальных фильмов)***

«Живой Ленин»

**В. И. Ленин на прогулке в Кремле 16 октября 1918 года. Съемка операторов Москинокомитета**



3

Результаты этой «громаднейшей культурной работы», в частности, тех ее аспектов, которые относятся к области художественного творчества, известны во всем мире. Нет нужды перечислять классические произведения советской литературы или музыки, изобразительного или театрального искусства, которыми по праву гордится социалистическое общество. Достаточно напомнить хотя бы тот неоспоримый факт, что именно родине Октября особенно обязан своим возмужанием и расцветом новый вид художественной деятельности, быстро завоевавший себе почетное место в ряду ранее признанных муз,— кинематограф, ставший для строителей нашего общества, по словам В. И. Ленина, важнейшим из искусств.

Перечитаем хотя бы вышедший не так давно сборник «Октябрь и мировое кино», содержащий богатый, зачастую не обнародованный до сих пор фактический материал,— и мы вновь убедимся в том, какой громадный резонанс имеет наша кинематография в мире. Лишь «после появления великих советских мастеров», чьи фильмы познакомили «бесчисленное количество людей с идеями и достижениями социализма», кино «получило право называться искусством» — подобные признания звучат в устах авторов статей этого сборника — авторитетных специалистов по киноискусству из разных стран мира.

Своей всемирной славой советское искусство обязано не только созданию общепризнанных шедевров, но и рождению нового направления в мировом художественном процессе — направления самого революционного, активно гуманистического, дающего наибольшие возможности для выражения всего богатства души передового человека современности. Источником силы такого искусства явилась его внутренняя слитность с великим историческим движением, во главе которого находится партия коммунистов.

Коммунистическое движение, как было вновь подчеркнуто на Совещании коммунистических и рабочих партий, — «неотъемлемая часть современного общества и самая активная его сила».

Противостоя буржуазным политическим и эстетическим концепциям и смыкающимся с ними ложным постулатам как правого, так и «левого» ревизионизма, коммунистическая партийность прокладывает все новые пути в художественной культуре стран социализма, в мировом революционном искусстве.

Партийная организация и партийное искусство — эта проблема относится к числу самых актуальных в условиях нынешнего движения нашего общества к коммунизму. Успехи многонациональной социалистической культуры опровергают измышления буржуазных клеветников, заявляющих, что утверждение партийного начала якобы пагубно для художественного творчества, и ложь псевдореволюционных авантюристов и раскольников, нагло обвиняющих нашу интеллигенцию в отступничестве, в утрате революционного духа.

Под прямым воздействием самой нашей действительности деятели искусств стали более смело и самостоятельно ставить в своих произведениях острые проблемы народной жизни. Более глубокой стала концепция человека, героя, личности, более точным и многогранным — понимание социалистического гуманизма. Расширилась сфера бескомпромиссно правдивого исследования, оценки разных характеров и сложных обстоятельств, обогатилась новыми красками художественная палитра советского искусства. Это процессы отрадные, и, лишь углубляя их, можно успешно осуществлять решения XXIII партийного съезда, на котором задачам художественного творчества не случайно было уделено такое большое внимание.

Поддерживая здоровые, плодотворные процессы в искусстве, мы в то же время не вправе закрывать глаза и на серьезные издержки в его развитии, ошибки и неудачи. Нас не могут не тревожить, в частности, наблюдающиеся иной раз тенденции

к известному ослаблению того пафоса устремленности в завтрашний день, который столь характерен для социалистического реализма. Некоторые деятели искусств упускают из поля своего зрения цели социалистического общества, четкие ориентиры, отвечающие закономерностям поступательного хода истории, или же пытаются выдать за такие ориентиры окостенелые, отвергнутые жизнью заскорузло-догматические представления.

Советский художник — участник общей работы по революционному коммунистическому преобразованию мира, работы сознательной, планомерной, конструктивной. Помогая обществу ниспровергать все то, что тормозит его развитие, социалистическое искусство в то же время не рассматривает критические задачи как самоцель. Стремление трезво извлечь уроки не только из побед, но и из неудач, не повторить прежних потерь и ошибок связано в искусстве социалистических стран с позитивными целями, с положительной программой, исходящей из анализа ведущих тенденций эпохи. Негативизм — плохой помощник даже в решении задач критического характера, ибо лишь верный идеал и конструктивная программа на будущее дают действенный инструмент борьбы с отрицательными явлениями. Поэтому так очевидна несовместимость шаткой платформы «негативизма» с созидательным трудом жизнестроителей, возводящих здание гармоничного и свободного общества. Где из-за идейной незрелости или притупления социальной ответственности у отдельных художников теряется ясная революционная перспектива, там ее место в искусстве начинают занимать тенденции, несовместимые с коммунистической партийностью. Так возникает опасность проникновения в некоторые произведения чуждых нам воздействий, мещанских настроений, политической индифферентности или растерянности перед сложностями и противоречиями жизни, утраты историзма в освещении прошлого и настоящего нашей страны: ведь и историю и современность нельзя правильно понять, не видя главного направления развития событий.

Отстаивая духоподъемное искусство, выступая против идеологических шатаний, против нытья и хныканья, В. И. Ленин столь же решительно отвергал и попытки дать приглаженное изображение жизни. «Нам не нужны льстецы, — говорил он. — Нужно, чтобы нам говорили правду».

Партийная страстность в борьбе за утверждение нового, за созидательный пафос творчества ни в малейшей мере не означает оправдания и тех, кто под видом защиты завоеваний нашего искусства склонен бывает отгородиться от поисков нового, канонизировать пройденные этапы художественного процесса, игнорировать требования идущей вперед жизни. Даже лучшие, классические произведения советского искусства не нуждаются в послушном копировании: они сами некогда явились результатом смелых новаторских исканий, в этом — секрет их неувядающей жизненности. И уж совсем недопустимы попытки гальванизации отброшенного жизнью, некритического возвращения к тем страницам истории нашего искусства, которые были отмечены печатью преодоленных впоследствии заблуждений и противоречий.

Силу искусства, проникнутого коммунистической партийностью, составляют и гордое утверждение завоеванного и революционное стремление к новому. Важно лишь, чтобы желание до конца верно, искренне, без умолчаний поставить в произведениях вопросы, ранее не освещенные художниками, снова не оборачивалось односторонностью, необъективностью, не затмевало главного в жизни, чтобы свобода от конъюнктурщины не превращалась в «независимость» от запросов общества, а самокритика созидателей и хозяев жизни не подменялась дешевым критиканством «извне», безразлично — с позиций ли ложно понятого «прогресса» или с позиций возвращения к тому, что преодолено и отвергнуто историей.

4

Самое же главное в осуществлении ленинских принципов нашего искусства состоит, конечно, не столько в рассуждениях о том, чего нельзя художнику, сколько в понимании того, что «надо и можно» (эти слова были как-то сказаны В. И. Лениным Демьяну Бедному), иначе говоря — того, каковы новые, широкие горизонты, открытые для художника, безраздельно отдающего свой талант делу партии и народа. Лишь бюрократ или вульгаризатор может видеть в коммунистической партийности главным образом «оградительный» пафос, оставляя в тени ее основное начало — начало позитивное, стимулирующее творческую инициативу, неустанную устремленность к художественным открытиям.

В этой связи нельзя не остановиться на одной из самых серьезных проблем художественного развития, которую можно было бы условно назвать проблемой «белых пятен» на карте нашего искусства. Если говорить о его нынешнем состоянии с полной мерой требовательности — а только так и может подходить к нему социалистическое общество, — то следует признать, что многие из богатейших возможностей художественного освоения жизни еще не реализованы.

Само собой разумеется, что заранее в точности предугадать или запрограммировать пути искусства невозможно, в нем всегда были и будут не предусмотренные никакими прогнозами открытия, поражающие своей неожиданностью; но может ли это служить удовлетворительным объяснением тех достойных сожаления случаев, когда художники обкрадывают и себя и свою аудиторию, проходя мимо близких их дарованию жизненно важных коллизий, которые уже сейчас явно просятся на экран, готовы лечь под перо писателя или кисть живописца, ждут своего воплощения на сцене, подсказывают эмоциональный строй будущей песни? Обращение к таким сторонам действительности является не только требованием окружающей жизни, но и требованием самого искусства. В самом деле, ведь художник — частица своего общества, и те явления, события, характеры, что находятся на самой стремнине развития этого общества, способны вызвать у него наиболее сильный, вдохновенный творческий отклик.

Кинооператор Э. Тиссэ вспоминает, как он первый раз снимал ленинское выступление:

«Владимир Ильич шел неторопливой, спокойной походкой, у него был задумчивый и сосредоточенный вид; когда он вглядывался в людей, лицо его озаряла милая, приветливая улыбка... Он подошел к автомобилю и, увидев меня с аппаратом, негромко и серьезно сказал: «Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать, — товарищей, уходящих на фронт».

Показывать именно народ, по-ленински вглядываться в лица людей, идущих на подвиг во имя социализма и коммунизма, — такова славная традиция советского искусства, и наше общество вправе ждать ее дальнейшего творческого развития. Об этом вновь напомнили Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Совет Министров СССР, обращаясь к кинематографистам в связи с 50-летием советского кино:

«Рожденное Великим Октябрем, наше киноискусство в своих лучших произведениях всегда выражало общие для всего народа коммунистические идеалы. Работники кинематографии на всех этапах развития советского общества активно участвовали в строительстве новой жизни и борьбе с врагами социализма, отдавали силы и талант формированию убежденных, сплоченных вокруг партии борцов за расцвет нашей Родины, за дело трудящихся всего мира. Целые поколения советских людей с юных лет воспитывались и воспитываются на героических, жизнеутверждающих образах киноискусства, зовущих на патриотические подвиги в созидательном труде, активной общественной деятельности, самоотверженной защите завоеваний социалистического строя.

В нашей стране кино впервые стало великим, подлинно народным искусством, его выдающиеся произведения получили заслуженное признание во всем мире и выполняют важную роль в приобщении самых широких трудящихся масс к богатствам передовой культуры...

Пусть празднование полувекового юбилея нашего кино, отмечаемого накануне 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, будет ознаменовано новым подъемом творческой активности мастеров искусства экрана, созданием ярких кинопроизведений, посвященных важнейшим темам современности, героической истории народа, осуществлению бессмертных ленинских идей».

Характеризуя возможности и перспективы нашего искусства, необходимо, в частности, подчеркнуть его особую роль в развитии социалистического народовластия. XXIII съезд КПСС подчеркнул важность «дальнейшего укрепления Советского государства, всемерного развития социалистической демократии». Участие творческой интеллигенции в этом процессе может и должно быть самым активным, задачи художественные и задачи политические смыкаются здесь чрезвычайно наглядно.

В. И. Ленин добивался того, чтобы лозунги, освещающие путь народу — «активному творцу новых общественных порядков»,— «шли всегда впереди революционной самодеятельности массы, служа маяком для нее, показывая во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал...» (т. 11, стр. 103). Во всем величии и во всей прелести! «Эти слова,— подчеркнула недавно «Правда»,— прямо подводят нас к эстетическим категориям возвышенного и прекрасного. Подлинно демократический и социалистический идеал лишь тогда воплощается в действительность, когда он живет в умах и сердцах сознательных и организованных творцов истории, в их представлениях, в их эмоциях. В утверждении этого идеала, сплачивающего массы, мобилизующего их на активное участие в строительстве новой жизни, видное место принадлежит искусству»*.

Характерно, что с призывом помочь партии крепить советскую демократию, мобилизовать политическую активность трудящихся В. И. Ленин обращался к деятелям культуры. В 1918 году он заострил их внимание на необходимости объединения трудящихся во главе с рабочим классом для победы нового строя:

«Все наши успехи вызваны тем, что рабочие поняли это и взялись за *управление* государством, через свои Советы...

Боритесь за это, товарищи! Пусть пролетарские культурно-просветительные организации помогут этому» (т. 37, стр. 87).

Политические цели, политическая линия партии определяли ленинское отношение к деятельности «как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства...» (т. 41, стр. 336).

Борьба за коммунистическую идейность искусства неотрывна от неустанной заботы о развитии таланта художника, о свободе поиска и росте мастерства, о смелом расширении диапазона изобразительных и выразительных средств, отвечающих новому содержанию. Это вопрос принципиальный: в искусстве идея не существует вне образа, вне эстетического воздействия на людей.

Революция проложила новые пути прекрасному. «...Дело идет об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом»,— говорил Ленин Луначарскому.

Коммунистической партийности искусства одинаково противопоказаны как формалистическое оригинальничанье, так и художественный консерватизм, недоверие ко всему новому. Широко известно ленинское замечание о красивом, которое нужно

* «Ленинская партийность — знамя революционного искусства».— «Правда», 1969, № 255.

сохранить, взять за образец, даже если оно «старое». Эти слова чаще всего приводят в связи с проблемой традиций и культурного наследия. Но ведь они имеют самое прямое отношение и к проблеме художественного новаторства: «истинно прекрасное», по Ленину, — это «исходный пункт для дальнейшего развития»!

## 5

Для развития искусства на путях коммунистической партийности имеет значение не только политика партии в области культуры, но и вся ее внутренняя и внешняя политика, вся жизнь страны.

Однако и полагаться на то, что жизнь сама по себе автоматически предопределит правильную позицию всех художников, было бы наивно и неверно. Изменения в жизни происходят не сразу и не всегда лежат на поверхности. Художник же воспринимает жизнь эстетически, для него — в отличие от теоретика — большое значение имеет как раз наглядность тех или иных процессов, непосредственность их восприятия, яркая форма их выражения. Ведь и он за внешней оболочкой явлений открывает их сущность; однако для художественного обобщения революционно развивающихся событий ему недостаточно рационалистического понимания правильности этих процессов, он должен всеми чувствами ощутить их, а это зависит не только от его талантливости, но и от его мировоззрения и жизненного опыта.

Кроме того, особая природа его деятельности заключает в себе известное противоречие. С одной стороны, на его психологию накладывает определенный отпечаток индивидуальный характер художественного труда, связанного с коллективной волей не столь непосредственно, как, скажем, труд заводского рабочего. С другой стороны, достоинство художника составляет особое чутье к тому, что характерно для общественного «климата», для атмосферы времени. Деятель советского искусства, учась у масс и в то же время будучи по самой своей профессии и призванию их воспитателем, советчиком, должен яснее многих других сознавать и выражать сущность нашего коллективного дела, быть в своем творчестве трибуном партии, идеологом коммунизма, а не просто союзником или попутчиком, семенящим где-то рядом с колонной трудящихся.

Все это и определяет ленинские принципы сложной работы партии и Советского государства по руководству развитием искусства, при которых принимается во внимание многообразие назревших в обществе художественных потребностей и отвечающее ему многообразие талантов.

История нашей культуры дает много примеров того, как партия помогала талантливым деятелям искусства обогатить свой опыт и принести народу наибольшую пользу; важное значение имело при этом вовлечение художников в активную общественно-политическую жизнь с учетом как их индивидуальных склонностей и возможностей, так и общих задач борьбы. Вспомним хотя бы то ленинское письмо к Горькому, где, предоставляя писателю полную свободу решения, Ильич советует ему включиться в работу партийной газеты «Пролетарий»: «...если есть охота и к совместной работе в политической газете,— почему бы не продолжить, не ввести в обычай тот жанр, который Вы начали «Заметками о мещанстве» в «Новой жизни» и начали, по-моему, хорошо? Я «с заранее обдуманным намерением» написал Вам об этом в одном из первых же писем, думая: коли это его тянет, так он ухватится... Во сколько раз выиграла бы и партийная работа через газету, не столь односторонною, как прежде,— и литераторская работа, теснее связавшись с партийной, с систематическим, непрерывным воздействием на партию!» (т. 47, стр. 134).

Конечно, главная общественная деятельность писателя, киноработника или живописца — это само художественное творчество. Но в том-то и дело, что творчество станет богаче, когда в нем найдут отражение не случайные наблюдения сто-

роннего созерцателя, а волнения и раздумья активного участника живого исторического процесса. При социализме каждый рядовой труженик должен в какой-то мере становиться и руководителем, нести ответственность за состояние общества в целом. Надо ли говорить, как существенно это и для представителей художественной интеллигенции, как полезно им с головой погрузиться в общественную практику.

Важен, естественно, и правильный выбор конкретных форм этого дальнейшего вовлечения работников искусств в общественную жизнь. Бывает ведь и так, что всевозможные разъезды, заседания и «нагрузки», пусть даже почетные, лишь отвлекают человека от основного дела, мешают ему сосредоточиться на своих творческих планах. Речь идет совсем об иной деятельности, способной дать наибольшую отдачу в создаваемых произведениях, о приобщении художников к богатствам действительности, к делам перспективным, увлекательным, социально важным, эмоционально заразительным, таким, где ярко проявляются человеческие характеры.

Большую помощь партийным и государственным организациям способны в этом отношении оказать творческие союзы. Именно союзы мастеров искусств могут сделать очень многое, чтобы активизация общественной жизни художественной интеллигенции не превратилась в формально проводимую кампанию. Кому, как не творческим союзам, понятны тонкие особенности художнического освоения жизни; кому, как не этим союзам, известны индивидуальные интересы и склонности того или иного художника!

Советский художник должен быть всегда широко информирован о том, что происходит в стране и во всем мире, какие новые задачи ставит перед нами время, ему нужно уметь понять смысл развивающихся событий в свете немеркнущей истины научного коммунизма.

Художнику-отшельнику, далекому от понимания хода общественного процесса, от повседневных интересов миллионов его современников, не под силу ни задача образного воплощения передового героя наших дней, ни задача такого воссоздания жизненных конфликтов и сложностей, которое не оставит аудиторию в растерянности, а даст твердое ощущение исторической перспективы, приумножит энергию борцов за партийное дело.

«Советские кинематографисты, решая наиболее важные и актуальные проблемы, всматриваясь в явления жизни и активно участвуя в ней, должны осмысливать их с позиций марксизма-ленинизма. Это необходимое условие, сопутствующее творческим победам талантливых мастеров социалистического киноискусства». Так было сказано в приветствии ЦК КПСС Первому съезду кинематографистов СССР.

Только художник ленинской формации, изо дня в день плечом к плечу с другими членами общества работающий над совершенствованием действительности, способен по-настоящему раскрыть поэтичность коммунистических начал в труде, рассказать о новом в интеллектуальном облике, характере и поступках сегодняшнего советского рабочего и колхозника, дать панораму современных дел, споров, раздумий городской и сельской интеллигенции. Для художников-ленинцев дело чести со всей силой таланта выразить мироощущение нового человека, чувства солидарности с трудящимися всего мира, жгучего гнева и отвращения к империалистическому хищничеству, пафос готовности к защите социализма, к укреплению мощи своей многонациональной советской Родины.

Деятели советского искусства встречают 100-летие со дня рождения В. И. Ленина в одном строю со своим социалистическим обществом. Их знамя — знамя ленинской партийности. Народ вправе ждать, что наша художественная интеллигенция, творчески развивая свои лучшие, революционные традиции, внесет новый значительный вклад в самую передовую цивилизацию в истории человечества — цивилизацию строящегося коммунизма.

Искусство должно принадлежать народу. Искусство должно входить корнями в самые широчайшие слои трудящихся масс. Этому учил Ленин.

Нет искусства, к которому в большей степени относились бы эти великие слова, чем к нашей советской кинематографии. Наше кино доподлинно принадлежит народу, рабочему классу и трудящимся всего мира.

Наше кино действительно корнями своими уходит в широчайшие слои победоносного рабочего класса.

Вместе с молодой социалистической республикой наше кино зарождалось на фронтах гражданской войны и доходит до нас первыми метрами кинохроник, ценнейшими документами нашей борьбы. Хроника киножурналов непрестанно отражает мощный рост нашей победы социалистического общества.

Но выше всего оно на фронте художественной кинематографии, которая в ярких образах и обобщениях рассказывает всему миру правду о стране и людях, строящих социализм.

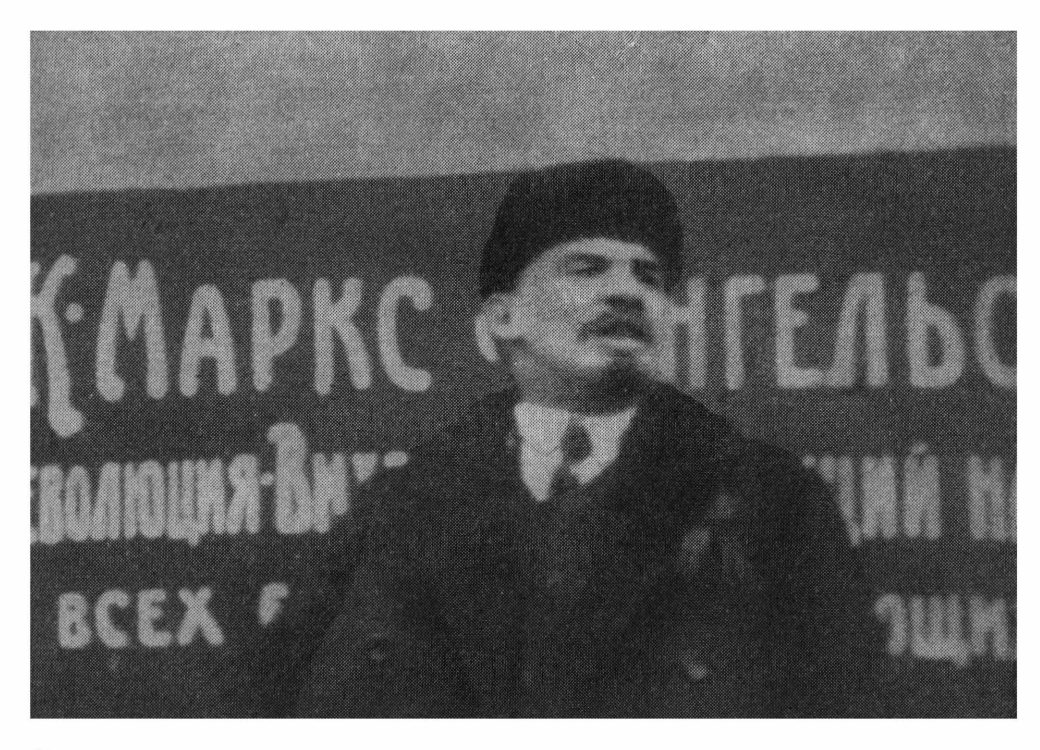
...На экран один за другим выходят замечательные фильмы. Они встречают живой и горячий отклик многомиллионного советского зрителя. Своей высокой идейностью наше кино завоевывает пролетариат всего мира, завоевывает души и мысли и по ту сторону рубежа.

...Наше кино... действительно стало важнейшим из искусств, как предначертал ему Ленин.

**Сергей Эйзенштейн**

## «Живой Ленин»

**В. И. Ленин выступает на открытии временного памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу в Москве на Воскресенской площади (ныне пл. Революции). 7 ноября 1918 года. Съемка оператора Ю. Желябужского**



М. Донской

# Через поколения

Полстолетия назад, выступая на торжественном собрании, посвященном пятидесятилетию со дня рождения В. И. Ленина, Алексей Максимович Горький сказал: «...Есть люди, значение которых как-то не объемлется человеческим словом... Таким человеком... для всего мира, для всей нашей планеты является Владимир Ильич. Я думаю, сколько бы ни говорить нам о нем красивых слов, нам не изобразить, не очертить то глубокое значение, которое имеет его работа, которое имеет его энергия, его проникновенный ум для всего человечества...»

Трудно более точно определить и выразить словами место, которое занимает Владимир Ильич Ленин в жизни каждого из нас. Да, пожалуй, это и просто невозможно. Во всяком случае, в небольшой журнальной статье.

Перебираешь в памяти прожитые годы. Даты, события, имена, встречи, размышления...

О чем говорить сегодня? Ведь надо — обо всем! Невозможно! И понимаешь с огорчением, что все сказанное будет звучать отрывочно, неполно...

...Меня часто называют романтиком. И хотя в этом содержится порой некий оттенок осуждения, я охотно признаю — да, я действительно романтик по своему мироощущению.

Но тут нужно оговориться. Существует абстрактная, беспочвенная романтика, справедливо осуждаемая за отрыв от действительности. И существует романтическое ви́дение мира, которое определяется величием наших идеалов, конкретностью путей их осуществления. А разве не освещен светом высокой романтики тот конкретный и великий исторический путь, что начался сто лет тому назад — с того дня, когда в городе Симбирске, в интеллигентной русской семье Ульяновых родился мальчик, названный Владимиром?

А разве не пронизан пафосом романтики каждый год, каждый день полувековой истории нашей Родины?

Несколько месяцев назад вместе с группой моих коллег меня пригласили приехать в Красноярский край на торжественное открытие юбилейного Ленинского года. Мы побывали в Шушенском, в Красноярске, в Дивногорске, выступали на митингах и собраниях, показывали наши фильмы, беседовали с людьми.

Поездка произвела на меня незабываемое впечатление. В суете повседневности мы подчас привычно проходим мимо вещей удивительных, воспринимаем великое просто как бытовое. Мы привычно читаем в газетах и слушаем по радио, что в тайге заложен новый город, что из цехов нового завода вышел первый комбайн, что завершается строительство одной из крупнейших в мире электростанций... Но когда ты видишь все это собственными глазами!..

Дивногорск — город строителей Красноярской ГЭС. Несколько лет назад на этом месте шумела тайга, добраться сюда можно было только на лошадях. А сейчас — проспекты современных зданий, театр, дворцы культуры, кинотеатры... Но главное, конечно, люди, создавшие все это. Мы встретились с молодым племенем нашей страны, с поколением, которое войдет в XXI век. В этом городе молоды все — от рядовых рабочих до главных инженеров.

Эти молодые мужчины и женщины, строящие ГЭС, работающие на шелкопрядильной фабрике, выпускающие комбайны, не только создают огромные материальные

ценности, они сами — самая большая ценность, созданная нашим обществом, нашим государством.

Нас радовали корректность их поведения, эстетика их быта, их образная и лишенная вульгаризмов речь. А в беседах по вопросам искусства они проявляли не только горячую заинтересованность, но и глубокое знание предмета.

Я смотрел на этих ребят и перед глазами вставали лица моих друзей-сверстников, наша плохо одетая, подчас полуголодная, но счастливая молодость. Тот же яркий, незаземленный взгляд на мир, то же стремление посвятить свою жизнь осуществлению великих идеалов, та же добрая вера в счастливое будущее нашей планеты...

Да, я романтик. Я живу в самом романтическом государстве за всю историю человечества. И я говорю об этом сегодня, потому что основал это государство Владимир Ильич Ленин. И ленинизм для меня — не только великое философское учение, но и вся наша жизнь с ее радостями, заботами, трудными поисками и гордыми свершениями.

Наша страна прокладывает дорогу в будущее для всего человечества. Путь этот не может и не должен быть легким. И с каждым годом, с каждым шагом вперед все больше поражает провидческая и все возрастающая сила ленинской мысли. Жизненное, историческое, духовное содержание ленинского наследия огромно и неисчерпаемо. Устремленный в будущее взгляд Ильича охватывает самые различные пласты жизни и истории. К помощи Ленина, к его авторитету мы обращаемся в поисках ответа на самые сложные, самые острые вопросы современности.

Мне хочется привести один пример, может быть, и не очень серьезный, но достаточно характерный.

На пресс-конференции в одной из западных стран мне был задан традиционный вопрос о свободе творчества в СССР. Я ответил, не называя источника, ленинскими словами о том, что в нашей стране «каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего...». Здесь я специально сделал длинную паузу. Зал загудел. Запахло сенсацией. Слова «независимо ни от чего» произвели должное впечатление. И тогда я процитировал продолжение ленинской мысли: «Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его...» Кое-кто был разочарован, а я думал о поразительной глубине ленинской диалектики, о точности и емкости его формулировок.

...Огромным событием в моей жизни стала работа над фильмами о Марии Александровне Ульяновой — дилогией «Сердце матери» и «Верность матери». Меня и моих соавторов сценаристов З. Воскресенскую и И. Донскую увлекла тема формирования прекрасной человеческой личности. Мы стремились показать, в каком окружении, в какой обстановке рос человек — тот, кто, по чудесному выражению Ромена Роллана, «еще при жизни вылил свою моральную фигуру в бронзу, которая переживет века»,— Владимир Ульянов.

Я не случайно начал эту статью словами Алексея Максимовича Горького. С именем Горького связана вся моя жизнь — экранизация его автобиографической трилогии во многом определила мой путь в кинематографе, эпиграфы из Горького предпосланы всем моим фильмам.

И в работе над образом Ленина Горький стал моим главным и мудрым наставником. Надеюсь, никто не сочтет нескромным, если я скажу, что прочел огромное количество материалов, посвященных жизни и деятельности Владимира Ильича. Но не нашел среди множества воспоминаний ни одного, которое могло бы по глубине и точности анализа, по силе эмоционального воздействия сравниться для меня с очерком Горького «В. И. Ленин». Мне хочется процитировать фрагмент из этого

очерка, ставший для меня как бы внутренним камертоном в работе над ленинской темой: «Писать его портрет — трудно. Ленин, внешне, весь в словах, как рыба в чешуе. Был он прост и прям, как все, что говорилось им.

Героизм его почти совершенно лишен внешнего блеска, его героизм— это нередкое в России скромное, аскетическое подвижничество честного русского интеллигента-революционера, непоколебимо убежденного в возможности на земле социальной справедливости, героизм человека, который отказался от всех радостей мира ради тяжелой работы для счастья людей».

Каждый человек воспринимает мир, образно говоря, двумя локаторами — сердцем, то есть эмоционально, и разумом. Если один из этих локаторов отключен — подлинное произведение искусства родиться не может. И чем крупнее и значительнее происходящее историческое событие, тем больший срок нужен художнику, чтобы его по-настоящему осознать и прочувствовать.

И здесь я снова обращаюсь за подтверждением правильности своих мыслей к Владимиру Ильичу Ленину. Разумеется, Ленин писал не художественную прозу. Но не в этом дело. Посмотрите черновики, конспекты, заметки Ильича. Как тщательно и кропотливо он работал над каждым своим произведением, как глубоко изучал материал, как чужда ему погоня за внешними эффектами!

В этой огромной требовательности к себе, в неустанной жажде внутреннего совершенства мне видится не только пример для каждого из нас, но и порицание нашим, порой скороспелым, толком не продуманным и не прочувствованным работам.

С фильмами о М. А. Ульяновой в моей жизни связано и событие, о котором мне хочется сегодня рассказать.

В 1966 году по делам картины я прилетел в Швецию. На аэродроме меня встретили представители радио и телевидения, и они познакомили меня с пожилым человеком с удивительно добрыми глазами. Он представился: «Гримлунд». Признаюсь, мне это имя тогда ничего не сказало. И только потом мне напомнили, что Отто Гримлунд был одним из организаторов проезда Владимира Ильича через Германию и Швецию в Россию в апреле 1917 года.

Мы несколько раз встречались с Гримлундом, подолгу разговаривали об искусстве, о политике, о людях, он рассказывал мне о своих встречах с Владимиром Ильичем, о первом конгрессе Коминтерна, на котором он был единственным представителем шведской партии. Гримлунда интересовала моя точка зрения на проблемы современной молодежи, на процессы общественного развития в нашей стране. Он подробно расспрашивал меня о работе над ленинской темой. Было видно, что мои мысли вызывают у него не только профессиональный интерес журналиста, а рождают искреннее соучастие. И на прощание Гримлунд подарил мне портрет Ленина с дарственной надписью Ильича. Надпись, сделанная на немецком языке, гласит: «Дорогому другу, товарищу Отто Гримлунду. Ульянов-Ленин. 15 апреля 1920 года».

Эта надпись сделана внизу портрета, а наверху Гримлунд написал: «Дорогому товарищу Донскому с уважением на память. Отто Гримлунд».

Так я получил самый дорогой в моей жизни подарок. Портрет висит в моем кабинете. На редкость удачная, превосходная фотография. Она передает не только внешний облик Владимира Ильича, но и его громадное человеческое обаяние, прелесть его как будто смущенной улыбки...

Я смотрю сейчас на эту фотографию, на легкий стремительный разбег ленинского почерка и думаю о том, как много хочется еще успеть сделать.

Я живу с надеждой продолжить свою творческую жизнь в фильмах о самом гениальном человеке нашей эпохи Владимире Ильиче Ленине, об эпохе, обозначенной его именем.

В. И. Ленин выступает с балкона Московского Совета на митинге протеста против убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург 19 января 1919 года. Съемка операторов ВФКО



А. Левада

# Высший критерий — классовый

В народных сказках Правда всегда выступает открыто, от своего имени, Кривда же избегает этого всячески. Кровожадный Волк притворяется доброй бабушкой, а лютая Змея просит кузнеца выковать ей мелодический голос, которым можно было бы приманить доверчивого рыбачка Ивасика-Телесика, убаюкав его бдительность.

Примерно то же самое происходит в реальной жизни, а также в искусстве и литературе: Яго предпочитает выступать в личине ревнителя верности и добродетели, а Тартюф — пламенным проповедником нравственности...

В политике — тем более. Ни русский Милюков, ни американские Вильсон или Джонсон никогда не позволили бы себе откровенно провозгласить: выступаю, мол, в защиту интересов дорогого моему сердцу класса капиталистов.

Почему это происходит — общеизвестно. Обнажать свой классовый интерес — не в интересах класса капиталистов. Слишком уж неприглядем и отвратителен этот их «интерес» с точки зрения справедливости, слишком уж гнусный и преступный он по меркам даже самой простой человеческой нравственности.

А вот Ленин и его партия никогда не скрывали своей классовой позиции. Напротив, они всегда с предельной откровенностью исходили во всей своей деятельности из классовых интересов пролетариата и его союзников по труду и социальному положению в обществе. Максим Горький писал о Ленине: «Его мысль, точно стрелка компаса, всегда обращалась острием в сторону классовых интересов трудового народа». Потому, что это справедливые интересы созидателей, интересы подавляющего большинства и единственные открывающие светлые перспективы для всего человечества.

Истины эти для нас — основополагающие, хорошо известные. Их открыли еще Маркс и Энгельс, они, эти истины, не только научно доказаны в теории, но и многократно подтверждены практикой классовой, революционной борьбы и всеобъемлющим опытом построения социализма в нашей стране.

Тем не менее к ним приходится возвращаться снова и снова. Слишком уж много в мире среди деятелей искусства и литературы путаницы в этом, казалось бы, предельно ясном вопросе, слишком много примеров, когда некоторые наши коллеги за рубежом (иные вольно, иные же невольно и неосознанно) помогают империалистической Змее выковывать мелодический голос для приманивания доверчивых рыбаков. Не дóлжно ни на миг забывать о классовом критерии и нам, советским художникам, и не только по обстоятельствам идеологической борьбы, но и для наиболее исчерпывающего и выразительного художественного решения новых и новых проблем, выдвигаемых жизнью.

История искусства свидетельствует, что становление классового сознания у художников — процесс сложный, иногда противоречивый. Для многих художников не так просто овладеть диалектикой событий и найти адекватное своему общественному сознанию художественное выражение тех или иных явлений жизни. В особенности в наиболее сложные и противоречивые периоды развития общества.

Тогда появляется малорадостная возможность наблюдать, по словам А. В. Луначарского, «то таких людей, которые раздираются в муках, потому что не видят, по какому пути идти... то таких, которые одновременно идут по нескольким путям и иногда с большой грацией, с большим совершенством умеют двурушничать, вести двойную и тройную бухгалтерию».

В наше многосложное время количество таких художников все еще весьма значительно, хотя «грации», с которой некоторые из них упражняются в двойной и тройной бухгалтерии, чувствительно поубавилось: события развиваются все более стремительно, и диалектика классовой борьбы незамедлительно выводит таких людей на чистую воду.

Впрочем, мастера сознательно запрограммированного двурушничества — предмет, малопривлекательный для раздумий. А вот те, кто «в муках раздираются», не зная, по какому пути идти, достойны самого пристального внимания.

Иных тревожит вопрос: а не приводит ли художника четкая классовая позиция выразителя идеологии рабочего класса, певца революции и социализма к некоему обеднению художественной палитры, к упрощению художественного поиска, к якобы обязательному «схематизму», противоречащему природе искусства? Нет ничего ошибочнее такого взгляда. Разве материалистическая диалектика, как метод познания, это «упрощение»? А не наоборот ли? Разве озарение самыми высокими и благородными идеалами «обедняло» настоящих художников? Разве высокая гражданская страсть не была свойственна самым выдающимся деятелям искусства и литературы?

Исчерпывающе отвечает на эти вопросы сама полувековая практика советского искусства. Вспомним о его величайших художественных завоеваниях, перед которыми склонился мир. Многотомие мудрого и неувядаемого литературного наследия Максима Горького. Вулканический художественный темперамент и могучую, подлинно революционную поэтику Владимира Маяковского («Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс»). Волнующе яркие, как сама жизнь, книги Михаила Шолохова. А для нас, кинематографистов, еще более близкие примеры из сферы советского киноискусства: «Броненосец «Потемкин», «Земля», «Мать», «Чапаев», «Щорс», великие фильмы нашей замечательной Киноленинианы — все, все, без исключения, художественные открытия советского киноискусства, перед которыми в восхищении замирали миллионы зрителей всех стран и континентов... Эти произведения не только не «снижала» отчетливая классовая позиция их создателей, а, напротив, именно она, эта позиция, предопределяла подлинный расцвет могучего таланта художника во всей его индивидуальной неповторимости.

Искусство не воссоздает жизнь механически. Отбирая и подчеркивая те или иные явления жизни, оно, например, нередко нарушает обыденные пропорции, прибегает к гиперболизации, расставляет свои акценты. Что может при этом предостеречь художника от субъективных искажений высокой правды жизни, уберечь его от незавидной роли пустоцвета или ограниченного шлейфоносца специфики искусства, как некоей самоцели? Прежде всего — отчетливая классовая позиция, умение видеть, понимать и воссоздавать в художественных образах самые сложные проявления жизни человеческого духа с точки зрения борьбы за самые высокие идеалы человечества, за социализм и коммунизм.

В нашем понимании высшим проявлением классового критерия художника трудового народа, так же как и высшим проявлением народности искусства, является ленинская коммунистическая партийность.

В этом и высшая Правда жизни и искусства, которую мы отстаиваем открыто и последовательно, как учил нас великий Ленин.

*Киев*

М. Бегалин

# Горизонты ленинского интернационализма

Я часто размышляю о том, к а к — не в самых общих звеньях и чертах исторического процесса, а п о с л е д о в а т е л ь н о, з р и м о, ш а г з а ш а г о м — представлял себе Владимир Ильич Ленин развитие национальных культур советских народов, ч т о складывало его уверенность в неизбежности культурной революции, являлось жизненной основой ленинского предвидения? И, отвечая себе на этот вопрос, всегда вспоминаю о том, какая истинность стоит за ленинизмом, за самой личностью Ленина, за ленинским учением об интернациональной социалистической культуре.

Для меня истоки ответа берут начало от А. С. Пушкина, от его «Памятника», от его записей степного казахского эпоса. Берут начало от взглядов русских революционеров-демократов, от просветительской деятельности народовольцев, ссылавшихся в наши края, берут начало от интернационализма, который был всегда присущ передовой русской культуре и мысли.

В беседе с А. В. Луначарским вождь пролетарского государства отмечал, что Советская власть должна за годы, за десятилетия загладить культурный долг многих столетий. Эти ленинские идеи уже на заре Советской власти звучали набатом в нашей казахской степи.

●

Вновь вспоминаю Ленина. Оценивая горькие итоги крепостного, помещичьего хозяйничанья на земле, он не раз повторял Марксовы слова об «идиотизме деревенской жизни». Говоря о результатах колониального господства царизма на окраинах России, он замечал с гневом и болью: «В степях дикость и полудикость». Бесстрашные признания революционера! И сделать их мог лишь человек, безгранично веривший в духовные возможности народа.

С чем пришли мы, казахи, к Октябрьской революции? Какие пласты культурного опыта отложились в сложной многовековой биографии нашего народа?

Истоки казахской культуры уходят в глубь веков. Все ли знают, что в древнем степном казахском городе Отраре, задолго до нашествия монголов, существовала вторая в мире (после Александрии) ценнейшая библиотека? Нашествие смело с казахской земли многие памятники культуры. Исчезла древняя письменность. Но не была утрачена бесследно культура. От века к веку жила фольклорная поэзия, изустная передача духовных ценностей. В казахской степи издавна существовал культ поэтического, мудрого народного слова. В сохранении культурных традиций ярко выражалась нравственная, духовная основа жизни казахов. Отсюда, кстати, и та удивленность европейцев, попадавших в наши степи,— удивленность перед всенародной любовью к поэзии, музыке, песне. Эти национальные черты казахов высоко ценили русские поэты, мыслители, демократы. Недаром гениальный Пушкин, пораженный красотой нашего эпоса, одним из первых записал строфы нашей «Козы-

Корпеш и Баян-Слу», степной поэмы о казахских Ромео и Джульетте.

Хранить культурное наследство — это непременная составная часть ленинской диалектической формулы: «Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством». Столетиями казахи мужественно, бережно, трепетно хранили наследство, но могли ли они обогащать, развивать его? Октябрь, торжество ленинских идей поставили перед народом небывалую задачу — «загладить культурный долг многих столетий».

В судьбе казахского кино (как и в судьбах многих наших национальных кинематографий) я вижу прямое воплощение ленинского учения о культурной революции. О ее постепенности: не случайно именно конец пятидесятых и шестидесятые годы обозначили подлинный расцвет ряда молодых национальных кинематографий. О ее интернациональном содержании и национальных формах. В послевоенные десятилетия во всех республиках воспитаны кадры киномастеров, созданы фильмы, которые выражают мысли, национальный характер, историю своего народа в органической связи с мыслями, жизнью всей страны.

Вехи казахского кино... Его пионеры появились в конце двадцатых, в тридцатые годы. Первый звуковой фильм на нашем степном материале — «Амангельды» — создан в 1938 году студией «Ленфильм». Это еще не национальная кинематография. Но в картине играли выдающиеся актеры казахского театра, в создании сценария, музыки участвовали казахские художники. И, конечно, сам факт появления фильма на национальном материале пробуждал в Казахстане, в широких зрительских кругах и в творческой среде, большой интерес к кинематографу.

Во время войны в Алма-Ату были эвакуированы «Ленфильм» и «Мосфильм». В работе над лентами военного времени получили боевое крещение национальные кадры среднего и низового кинематографического звена. Была создана производственная основа «Казахфильма». И, может быть, главное — эти годы оказались неоценимой творческой учебой, примером и практикой для молодых казахских кинематографистов. Мы никогда не забудем огромную помощь мастеров кино из Москвы и Ленинграда. Их работа была нашими университетами. Один лишь пример: сколько бесценного материала мог почерпнуть человек, наблюдавший в работе С. М. Эйзенштейна! Ведь свое эпическое полотно «Иван Грозный» он создавал в основном на Алма-Атинской студии.

Творческая помощь выдающихся мастеров старшего поколения, их самоотверженная работа по воспитанию национальных кадров киноработников не оказались лишь результатом стечения обстоятельств, «алма-атинским эпизодом» военных лет.

Сошлюсь на свою биографию. В 1943 году, после фронта, я попал во ВГИК на курс С. А. Герасимова — курс будущих создателей «Молодой гвардии». Казах, изучающий кинорежиссуру во ВГИКе,— сегодня этим никого не удивишь. Но тогда, в 43-м, нас, студентов-режиссеров из среднеазиатских республик, было очень мало. Учился у И. А. Савченко Латиф Файзиев из Узбекистана, в мастерской Л. В. Кулешова занимался Борис Кимягаров из Таджикской республики.

Сергей Михайлович Эйзенштейн был председателем приемной комиссии. Меня поразило (и запомнилось на всю жизнь!), как тепло, добро, по-отечески отнесся он к нам. Эйзенштейн читал курс высшей режиссуры. Но не только на лекциях и занятиях, он всегда, в самой сутолоке вгиковской жизни находил время остановиться с каждым из нас, поговорить. Не из вежливости или благодушия «мэтра». Мы чувствовали, что он расспрашивал, интересовался нашими делами, как учитель, мастер, старший друг.

Вгиковские мастера проявляли самый пристальный интерес к учебе студентов из союзных республик. Сергей Аполлинарьевич Герасимов требовал, чтобы мы работали, думали, фантазировали, непрерывно соприкасаясь с национальным материалом.

Он понимал всю меру ответственности и необходимости создавать то, чего еще нет. Он неустанно повторял, что создание национальной кинематографии целиком, впрямую зависит от национальных кадров. Сегодня на казахской студии работают три поколения герасимовцев.

Я не могу писать об этом без волнения. В этих, казалось бы, камерных буднях вгиковской учебы я ощущаю очень значительное — интернациональный долг, с честью выполненный старшими кинематографистами. В этом для меня одно из проявлений именно того, как последовательно, зримо, шаг за шагом претворяется ленинская культурная революция. Каждый из нас обретает в ней свой опыт. К работе профессионального казахского режиссера я шел через «мои университеты» — режиссерскую практику на «Молодой гвардии», через «первое крещение» на родной студии, на съемках «Джамбула» в качестве одного из помощников Е. Дзигана.

●

Всякая подлинная кинокартина, поставленная советским художником, несет в себе озаренность ленинского провидения — союза народов, который был им создан, интернациональной культуры, о которой мечтал Ленин. Поэтому подлинное достижение национального мастера всегда является и достижением всего советского кинематографа.

Каждый из нас, формируя, оттачивая свои жизненные, эстетические взгляды, набирает «багаж познания» из всей сокровищницы многонациональной кинематографии.

Я, казахский режиссер, не мыслю своего творческого кругозора без картин грузинских мастеров — «Элисо» Н. Шенгелая, «Последнего маскарада» и «Арсена» М. Чиаурели, без фильма «Пэпо» армянского режиссера А. Бек-Назарова.

Творчество украинца А. Довженко представляется мне, быть может, самым ярким явлением национальной кинематографии. Проникновение во внутреннюю динамику его творчества, в его художнически страстное отношение к культуре, поэтике и подвигу украинского народа — неисчерпаемая школа! Довженко для меня — образец художника, хотя в своей творческой практике я придерживаюсь иной, герасимовской школы.

В искусстве молодых мастеров меня чрезвычайно привлекают режиссура литовца В. Жалакявичюса, столь разные, мастерски отточенные почерки грузин Т. Абуладзе и Г. Данелия.

Я решился поделиться своими симпатиями лишь для того, чтобы показать, сколь широка сегодня для каждого из нас, при самых разных пристрастиях, многонациональная палитра советского кинематографа.

Сбылись, воплотились в образах ленинские слова: «Мы стоим за интернациональную культуру, в которую от каждой национальной культуры входит только часть; именно: лишь последовательно-демократическое и социалистическое содержание каждой национальной культуры». Такая интернациональная культура и такое киноискусство у нас созданы.

И потому счет, предъявляемый ныне к национальному характеру, форме, национальной выразительности произведения, необычайно высок. С улыбкой вспоминаются времена, когда лишь по надписи в титрах, да по тюбетейке или малахаю узнавалась национальная киностудия...

Углубленное, серьезное творчество! Важно рассказать о своем народе то, что выражает время, важно воплотить глубоко и современно национальный характер, показать внутреннее единство этого характера со всем строем нашей жизни. Оценивая каждую работу, мы всегда просматриваем этот горизонт: национальное — социалистическое — интернациональное.

Горизонт поисков современного советского искусства.

Горизонт ленинского взгляда на культуру социалистического общества.

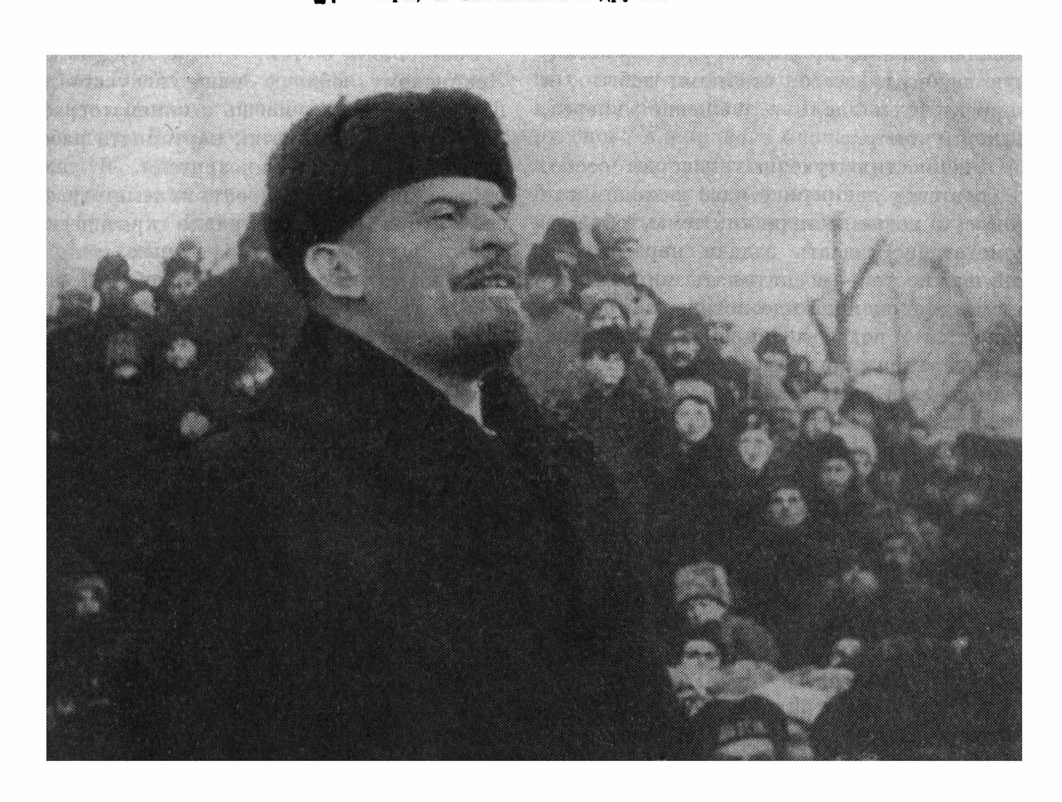
*Алма-Ата*

Владимир Ильич назвал кино самым важным для нас искусством, когда оно фактически почти не существовало. Теперь оно стало таким в реальной действительности и настойчиво требует настоящей, крепкой, решительной большевистской работы.

**Всеволод Пудовкин**

## «Живой Ленин»

**В. И. Ленин на похоронах Я. М. Свердлова на Красной площади в Москве 18 марта 1919 года. Съемка операторов Э. Тиссэ, А. Левицкого, Г. Гибера, С. Забазлаева и других.**



Г. Веселов,
секретарь Псковского обкома КПСС

# По-ленински зорко и требовательно

Год юбилейный — год итоговый. По ленинскому пути идет страна, сбываются великие предвидения Ильича. Его именем, его философией, его политикой, практикой революционной борьбы поверяем мы истинную ценность всего, что нами добыто, и корректируем цель — движение вперед, к коммунизму.

О ценностях духовных говорим особо. В богатстве ленинских идей находим все новые и новые источники, темы, образы, помогающие решать задачи первостепенной важности — воспитывать мировоззрение. В современной идеологической борьбе возрастает роль ленинизма. Реальная, материальная сила коммунистических, партийных идей, овладевших массами, стала очевидностью и в нашей стране и во всем мире. Эти идеи уже получили свое воплощение в могучей мировой системе социализма. Сплоченные великими идеями, строим мы, ленинцы, новое общество.

Сегодня по-новому думается и о тех, кто своим трудом приумножает силы советского человека,— о тех, в частности, кто создает наше искусство, пользуется тончайшим инструментом художественного познания. Мы привычно говорим: идеологический фронт борьбы, бойцы идеологического фронта... Нет ли порой в привычном словоупотреблении какой-то успокоенности, простой констатации факта? Не должно быть! В мире идет борьба — боевым оружием должно быть искусство.

Размышляя о том, с чем приходит к Ленинскому юбилею наше искусство, в первую очередь думаешь о кинематографе.

Эта статья — заметки партийного работника и, конечно, кинозрителя. Я далек от желания преподносить кинематографистам и читателям журнала критический урок. И говорить об известных заслугах кино по случаю Ленинского юбилея — не моя цель. Хочется в заметках этих призвать к соразмышлению. Такова наша традиция, ленинская традиция — в дни великих торжеств по-деловому обсудить сделанное, подумать о будущем. Поговорить о том, что в нашу жизнь несет нынешнее киноискусство и чем должна обогащать киноискусство нынешняя жизнь.

●

Непосредственным и прямым воплощением на экране ленинских мыслей и дел стал кинематографический художественный образ вождя. Образ Ленина дал нашему киноискусству чрезвычайно много — это общеизвестно. В нем воплощается величие задуманного и созданного. Когда пред-

стает перед зрителем облик Ленина-человека, когда проникает зритель в характер Ленина—философа и политика, когда заражается зритель темпераментом Ленина, воодушевляющего и ведущего на борьбу партию и народ,— это при каждой новой и при каждой повторной встрече заставляет сильнее биться сердце, обогащает высоким нравственным примером.

По-разному шло наше киноискусство к воссозданию на экране образа Владимира Ильича. Начало сегодня многим кажется робким, но мне думается, что это не так. Ведь и в наши дни, когда смотришь фильм С. Эйзенштейна «Октябрь», волнующе сильным воздействием отличаются кадры, где в обстановке доподлинного революционного Петрограда у Финляндского вокзала на броневике энергичными резкими взмахами руки зовет Ильич на штурм всколыхнувшиеся народные массы.

Роль Ленина играл рабочий Никандров. Такой выбор исполнителя — по внешнему сходству — специалисты называют типажным подходом. А мы, зрители, верим знакомому облику, родному, любимому, и в фигуре Ленина-оратора видим правду, ожившую хронику. Будто присутствуем при одном из величайших в истории событий, будто участвуем в этих событиях, ведомые самим Владимиром Ильичем,— такие эмоции способно вызывать настоящее искусство.

Тот давний фильм был немым, но поистине — Великим Немым. Ленин на экране произносит речь, экран молчит. Но разве молчит фотография, разве безмолвствуют живопись и скульптура? А кадр и подавно — движется, живет. Закадровое угадывается, его слышит воображение. Образ вождя, индивидуально-конкретный, исторически-достоверный, в то же время воспринимается и как концентрированное выражение революционного духа, большевистской идеи, как символ.

Открытие темы в искусстве навсегда остается открытием. Много лет прошло после постановки фильма «Октябрь». Я не мог видеть эту картину в пору ее первого выхода на экран, не знаю, как судили и как судят о ней кинокритики. Знаю мнение сегодняшних зрителей, видевших фильм, восстановленный Г. Александровым, и присоединяюсь к их мнению. Образ-символ, созданный в фильме «Октябрь», и сегодня выглядит новаторским, покоряет патетической пророческой силой.

В многогранности реального ленинского образа — неиссякаемый источник новых художественных открытий. Наиболее впечатляющее из них — фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» сценариста А. Каплера, режиссера М. Ромма, актера Б. Щукина (выдающийся исполнитель образа Ленина — соавтор по праву). Вероятно, все мы, советские зрители, не единожды видели эти картины. Они не забываются, но мы готовы смотреть их вновь. И вновь поражаться величию ленинского гения и торжеству искусства кинематографа.

Авторы поставили перед собой грандиозную творческую задачу — показать в разных аспектах жизни и борьбы, в различнейших ситуациях, каким был он, вождь русского и мирового пролетариата. Ленин и партия, Ленин и революция, Ленин и первые шаги Советского государства — широк был замах художников, огромна ответственность.

Знаю по себе, по людям мне знакомым, какой след в душе оставили эти картины. Гордость завоеванной победой овладевает тобой, зрителем, и чувство гордости остается с тобой, и ширится вера в конечную победу нашего дела. Любовь к Ильичу приумножают великолепные киноленты, а эта любовь — требовательная и зоркая. Требовательная — к себе, ибо недаром называем мы себя ленинцами. Зоркая — потому что по-ленински пристально, вдумчиво, деятельно стремятся переустраивать мир советские люди. И ленинская мысль о благе народном захватывает так, что хочется, как говорится, засучить рукава и работать. Работать!

По всей вероятности, создатели этих фильмов целенаправленно формировали так

называемое последействие своих произведений. Последействие искусства необыкновенно важно. Думаю, что забота авторов о том, что оставят фильмы в сердце и в памяти зрителей, о том, чему поспособствуют картины, эта забота проявилась, в частности, в особенностях художественной трактовки образа Владимира Ильича, в найденной точной мере личного, естественного, подкупающего человечностью и простотой и вместе с тем — всего того, что не просто присуще Ленину как человеку, но выражает самую суть революции, ее пафос.

Исполнитель роли Ленина выдающийся актер Борис Щукин ни на секунду не утрачивает эту меру, не теряет чувство масштаба. Мне приходилось слышать, будто современная манера актерской игры требует более полной, как говорят обычно, житейской достоверности. Не могу с этим согласиться. Конечно, кинематографический образ Ленина — не памятник. Но только в том смысле, что в актерском исполнении не должно быть ложной монументальности, ведущей к утрате жизненного правдоподобия. Щукин создал поистине реалистический образ, но актер играл великого человека и ни на минуту не забывал об этом. Смелость замыслов Ильича, весомость его слов, размах действий, неукротимая энергия — все это было значительно, именно так воспринималось зрителями. Таким продолжает жить этот образ в нашей памяти.

Изучая жизнь и труды Ленина, мы не перестаем изумляться его творческому гению, титанически напряженной беспрестанной работе его мысли. Хочется приглядеться поглубже к «секретам» его удивительной работоспособности, к его умению сосредоточиться на главном — как думал он, как чувствовал? Не праздное желание привлекает нас, в духовной жизни Ильича — сила великого примера. Мне кажется, вот таким стремлением ощутить, передать живое движение ленинской мысли пронизан фильм сценариста Е. Габриловича, режиссера С. Юткевича, актера М. Штрауха «Ленин в Польше».

Фильм этот, как известно, построен не на динамике внешних событий, а на движении внутреннем — это фильм-монолог, который как бы делает слышимой и видимой сокровенную, еще не претворившуюся в слово и действие ленинскую мысль. Авторы картины воспользовались правом на художественный домысел. Но фильм правдив, потому что подлинной правдой является та глубина осмысления действительности, тот непрестанный процесс аналитического, к одной великой цели ведущего ленинского размышления, который изображен в этой картине. Поучительный фильм. Возможно, не все удалось авторам — не здесь заниматься разбором произведения. Возможно, в художественных фильмах, исследующих ленинскую мысль, окажется уместной в других случаях и динамичная фабула. Но фильм «Ленин в Польше», по-моему, интересен новизной художественного решения и полезен как удачная попытка воссоздать духовную атмосферу, в которой жил Ленин.

●

А недавно у нас с товарищами возник спор по поводу кинофильма «Шестое июля».

Картина эта имела большой успех у зрителей, своевременно вышла она на экран.

«Шестое июля» рассказывает о том, какой нелегкой ценой — в борьбе с оппортунистами, в открытом сражении с эсеровской идеологией, с попытками помешать созданию политической организации диктатуры пролетариата — была одержана Коммунистической партией, Лениным закономерная победа.

Надо отдать должное авторам фильма — в особенности, по-моему, режиссеру Ю. Карасику: они создали политически актуальное произведение. Это факт знаменательный: искусство социалистического реализма активно и прямо сражается за правоту ленинских идей.

В картине немало художественных достоинств, и все же она вызывает споры.

Фильм смотрится с увлечением — напряженно и стремительно развивается сюжет, волнуют драматические события, словно переживаемые заново,— такова сила реалистического киноискусства. Необычной манерой исполнения — сдержанностью, сосредоточенностью, раздумчивостью — приковывает внимание Ю. Каюров, исполнитель роли Владимира Ильича. Но проходит какое-то время после просмотра, укладываются, суммируются первые впечатления — и начинает казаться, будто в работе над фильмом, изображая лавину событий, авторы,— конечно, не теряя верного представления об организующей силе партийного руководства молодой Советской республики, но в то же время, стремясь передать яростную бурю острой борьбы, ее накал,— не так отчетливо прочертили тему неизбежности поражения политических авантюристов, эсеров. Драма событий захватывает, увлекает кинозрителей.

Однако я встречал и таких зрителей, которые интерпретировали изображенные в кинокартине события, как разбушевавшуюся стихию, которую только случай (приход латышских стрелков) ввел в берега.

Конечно, в «Шестом июля» показаны сила воли, мужество Ленина, его удивительное чутье стратега, который знает, что можно еще не торопиться, не хочет жертвовать жизнью плохо вооруженных рабочих Москвы, ждет прихода верных партии воинских частей. Но что-то композиционно «провисло» все же в картине, если авторы ее дали повод какой-то части зрительской аудитории, не сведущей в истории, считать счастливой случайностью быстрый и — на самом деле — вполне закономерный, ничем неотвратимый успех большевиков?

Мы, как я уже упоминал, спорили с товарищами не о фактах истории — они известны, а о том, как до́лжно было изображать эти факты в фильме, как следовало расставить акценты. Да, темная стихия, мелкобуржуазная, псевдореволюционная, была сильна, да, угроза Советской республике была реальна и очень велика. Это в картине передано верно. Но Ленин и ленинцы одержали победу не по воле случая — победила правильная политика революционного народа, победили идеи марксизма-ленинизма. Вот эту мысль (она звучит в фильме!) надо было, по мнению некоторых, провести еще более четко и последовательно.

Не знаю, можно ли в пору работы над фильмом со скрупулезной точностью рассчитать воздействие картины на зрителей. Полагаю, однако, что художнику должно быть ведомо беспокойство не только о зрительских переживаниях, но в первую очередь о формировании правильных понятий. Тем более если условием верного зрительского понимания являются глубина и точность правдиво изображаемых фактов из истории партии, из жизни Ленина, то есть полноценное художественное исследование законов и логики истории.

Если бы это было моим мнением — я бы винил себя. Но подобные соображения слышал я и от других товарищей. Пожалуй, надо всерьез задуматься над тем, что образ, сложившийся в воображении зрителей, может оказаться неравнозначным авторскому. И нужно особое, высокое мастерство, чтобы зритель хранил в душе образ верный и воспитывающий.

Еще раз скажу: фильм «Шестое июля» — нужная и хорошая картина. Критика и зрители оценили ее высоко — по заслугам. И если здесь говорится о просчетах, возможно, допущенных авторами, то только потому, что к фильмам о Ленине у всех нас, зрителей, особая требовательность.

●

У нас в Пскове каждый может рассказать приезжему, как пройти на бывшую Архангельскую улицу (ныне улица Ленина) к дому № 3. Этот дом знают все — там жил Ленин. Сейчас там комната-музей. Маленькая комнатка: как сказано в путеводителе, «четыре шага в длину, три шага в ширину». Это существенная примета: Владимир Ильич любил расхаживать во

время работы, а в той комнатке он работал много и плодотворно.

Есть в нашем городе и другой всем псковичам знакомый дом — небольшой, деревянный, в тихом тупичке на берегу реки Псковы.

Здесь весной 1900 года под руководством Ленина состоялось совещание, известное в истории партии под названием Псковское. На совещании обсуждался «Проект заявления редакции «Искры» и «Зари» — это событие знаменательное.

Могу себе представить, как интересно, нет, как важно было бы поведать о пребывании Ленина в Пскове, рассказать об этом в художественном произведении. Поделюсь своими соображениями хотя бы для того, чтобы вместе с читателями пожалеть о том, что в искусстве, в том числе — в кинематографе, эти страницы жизни и деятельности Владимира Ильича отображения пока что не получили. Псковичи говорят по этому поводу: «О первом курьере картина есть, о первом редакторе — нету». Мы недавно видели фильм «Первый курьер» — о болгарском революционере Иване Загубанском, перевозившем через границу ленинскую «Искру». После этой картины, хорошей, с успехом демонстрировавшейся у нас на экране, и пошла ходить эта едкая шутка в адрес кинематографистов. И досада: ведь это у нас, в Пскове, на рубеже столетий родился прообраз знаменитой «Искры» — событие замечательное, достойное быть представленным на экране.

Еще в ссылке, в Шушенском, зародился у Ленина план создания первой нелегальной общерусской марксистской газеты. Искра, из искры — пламя: газета должна была стать и, как известно, стала организатором марксистской социал-демократической партии. И там же, в ссылке, местом, где будет разработан намеченный план, был выбран Псков. Не случайный выбор: город провинциальный, тихий, а от Петербурга недалеко и до границы близко. (Можно бы подробней рассказывать эту историю. Но если читатели заинтересуются ею — отошлю их к книге В. Новикова «В. И. Ленин и псковские искровцы».)

Освободившись из ссылки, Ленин один (Надежда Константиновна Крупская должна была выехать в Уфу) приезжает в Псков, где привелось прожить ему 83 дня. За ним установлен негласный надзор полиции. Он тщательно соблюдает правила конспирации, не дает в руки полиции никаких улик. Устанавливает связи с товарищами по Петербургскому Союзу борьбы. И работает, пишет в маленькой комнатке на Архангельской улице проект заявления редакции газеты «Искра» и журнала «Заря». Газеты еще нет, редакции еще нет. И нет революционной марксистской рабочей партии. Есть неслыханная идея: газета организует партию — великая идея, беспрецедентный случай, не случай — поворот, эпоха во всемирной истории революционной мысли. И есть основа для действия, программный документ — проект, который создает Ленин в тихом провинциальном городе, в маленькой комнатке, где «четыре шага в длину и три в ширину». И дело делается: на Псковском совещании разворачивается острая борьба между социал-демократами и «легальными марксистами», последовали диспуты, беседы, затем — собрание революционной и оппозиционной интеллигенции Пскова. Ленин занимается организацией местной базы для распространения и обслуживания будущей нелегальной газеты, готовит будущих агентов «Искры». И газета будет, и партия будет. Поразительная история...

Сейчас, когда я пишу эти заметки, Псковский драматический театр имени Пушкина готовится к постановке пьесы, посвященной упомянутым событиям.

●

Среди псковичей популярно стихотворение нашего местного историка и начинающего поэта Олега Тиммермана «Мы — псковские». Автор начинает с напоминания о том, как в фильме «Мы из Кронштадта» эпизодический персонаж, перепуганный

солдатик, крестясь, приговаривал: «Мы — псковские, мы — псковские...» От души смеялась публика в зрительных залах: «на виду у всей земли мастера киноискусства нас когда-то подвели». Отталкиваясь от этого эпизода, и ведет поэт рассказ о подвигах, свершенных на Псковской земле, предваряя свое повествование таким замечанием:

«Что поделать, мы — псковские! Только знают все давно, мы, псковские,— не такие, как в указанном кино...»

Псковщина — край героический. Под древними крепостными стенами нашего города не раз решалась судьба Родины, в разные войны, в разные эпохи свыше ста двадцати иноземных нашествий отразили псковичи.

На льду Чудского озера, предводительствуемые Александром Невским, русские воины в апреле 1242 года разгромили немецких псов-рыцарей. Мимо кинематографа этот факт не прошел, есть фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский».

Об удивительной стойкости псковичей, о подвигах народных в период Ливонской и Северной войн ходят легенды, существуют летописные свидетельства, есть о том и литературные произведения. Фильмов что-то не припомню. Надо сказать, что в последнее время историко-героическая тема все меньше и меньше привлекает внимание кинематографистов. Говорят, будто эта тема уже отработала свое на экране,— неверная точка зрения. Исчерпали себя картинные, батально-помпезные художественные решения. Героизм народа, личность героя, его психология, его устремления — темы неисчерпаемые. Таких фильмов ждут не только в Пскове. Но здесь речь идет о нашем крае.

Перенесемся в не столь уж давние исторические времена. В нашем краю, под Псковом и Нарвой, в феврале 1918 года родилась в боях Красная Армия. Слышали мы, что несколько месяцев назад под Нарвой снимали сцены к картине о рождении Красной Армии. С нетерпением ждем новый фильм «Красная площадь».

Ждем мы новых фильмов о Великой Отечественной войне. И тоже — пристрастно ждем.

В годы войны на территории нынешней Псковской области мужественно боролись с врагом 29 партизанских бригад, в рядах которых насчитывалось свыше 57 тысяч народных мстителей. Соединения партизан, очистив от гитлеровцев значительную часть районов, образовали Партизанский край. На его территории население 400 деревень жило и трудилось по советским законам. Работали сельские советы, колхозы, больницы, школы, клубы, библиотеки. Советские люди получали и читали партизанские газеты. Какие фильмы могут и должны быть поставлены о нашем героическом народе!

Вот готовый сюжет, реальное и удивительное событие — жители Партизанского края собрали для рабочих города Ленина 223 подводы продуктов. Продовольственный обоз переправился через линию фронта в осажденный Ленинград. Я написал об этом две фразы, но ведь в них — эпопея! А вот другой сюжет. 86-летний колхозник деревни Куракино Великолукского района Матвей Кузьмич Кузьмин в феврале 1942 года повторил подвиг Ивана Сусанина. Но не в чащобу завел гитлеровский отряд, а вывел на рассвете на открытую со всех сторон местность, где уже ждали наши воины, предупрежденные сыном старого колхозника. Наши бойцы, боясь попасть в Кузьмина, не стреляли в группу офицеров, шедших за ним. И тогда Матвей Кузьмич закричал: «Товарищи! Стреляйте в меня, не жалейте, бейте фашистских гадов!» Немецкий офицер выстрелом из пистолета убил старика. Но более 250 гитлеровцев нашли себе здесь смерть. Довженковский сюжет!

Фашистские палачи замучили и расстреляли на Псковщине 449 тысяч советских граждан, угнали в рабство более 192 тысяч человек. Дымящимися пепелищами лежали тысячи сожженных деревень, все районные центры были превращены в сплошные груды развалин. Более чем на де-

**В. И. Ленин, Н. К. Крупская и М. И. Ульянова на празднике Всевобуча 25 мая 1919 года в Москве.**



вяносто процентов был разрушен Псков. Гитлеровский генерал Ферч похвалялся: «Пскова больше нет и никогда не будет».

Псков есть! Самоотверженным трудом, героическими усилиями залечены раны, нанесенные войной. Нынешняя Псковщина — область высокоразвитого сельского хозяйства и промышленного производства. На месте довоенных мелких предприятий выросли новые современные заводы. Развиваются машиностроение, электротехническая и радиотехническая промышленность. Преобразилась жизнь!

16 февраля 1967 года Указом Президиума Верховного Совета СССР за активное участие и мужество, проявленные трудящимися Псковской области в партизанском движении против немецко-фашистских захватчиков в годы Великой Отечественной войны, и успехи, достигнутые в развитии народного хозяйства, Псковская область награждена орденом Ленина.

Думаю, у псковичей, идущих ленинским путем борьбы и побед, есть полное право требовать, чтобы наш кинематограф чаще обращался к героической теме. В этом требовании нет никаких местнических интересов. Великим героем является народ советский.

Я привел лишь несколько конкретных примеров, близких мне, работнику Псковской области.

●

В связи с 100-летием со дня рождения В. И. Ленина в Пскове с февраля 1969 года постоянно работает кинотеатр историко-революционного фильма «Прометей». Перед началом демонстрации фильмов проходят встречи зрителей со знатными людьми города, проводятся лекции.

Организован тематический показ кинофильмов под девизом «Долгую жизнь товарища Ленина надо писать и описывать заново» — псковичи смотрят лучшие картины художественной и документальной Кинолениниаиы.

Ленинской гвардии, бесстрашным рыцарям революции и строителям нового мира посвящен специальный цикл кинофильмов «Коммунисты». Всего по области работает сейчас свыше пятисот кинолекториев — везде, где есть стационарная киноустановка.

Зрители охотно посещают лекции и фильмы. Практика показывает, что лучшие ленты отечественного кинематографа живут долго, ибо отвечают интересам, духовным запросам советских людей. И в этом немаловажном обстоятельстве тоже сказывается торжество идей ленинизма.

●

Мой любимый герой на экране — человек дела, высокой цели, человек труда. Уверен, что мои вкусы и взгляды не расходятся с подавляющим большинством зрителей.

Говорят, зрители любят остросюжетные картины, увлекаются детективами. У нас в области с успехом прошли по экранам «Мертвый сезон», «Крах» — хорошие фильмы. И меня, как и других зрителей, захватывает активно построенная фабула. Говорят, зрители любят комедии. Вот у нас в области не сходит с экрана, кочует из одного райцентра в другой «Кавказская пленница». Люблю и я веселые комедии. Интересы каждого человека многогранны. А искусство многосторонне, кинематограф в особенности. Но если говорить о предпочтении, если говорить о главном, о заветном — превыше всего ценю фильм о трудовом человеке.

Горький рассказывал, что Ленин от души смеялся клоунаде, любил слушать песни французского шансонье. Но глядя, как на цирковой арене ловко управляются со своим делом канадские дровосеки, был особенно увлечен и заметил, что наши-де работают лучше. Люди труда вызывали у Ильича особый интерес. Интерес, присущий трудящемуся человеку...

Вспомните успех хотя бы такого фильма, как «Высота». Вряд ли можно причис-

лить эту картину к самым выдающимся произведениям нашего киноискусства. Но был в том фильме энергичный и удалой, сметливый и дельный рабочий парень Пасечник — он надолго запомнился зрителям. И даже песня его о монтажниках-высотниках долго была популярной, еще выше подняла престиж смелой рабочей профессии, наверняка можно сказать: не одного молодого зрителя покорила задорной силой, жизнерадостностью, характерными для рабочего человека.

А с чем можно сравнить прочный успех таких фильмов, как «Председатель», как «Твой современник»! С ними никакой детектив, никакая комедия тягаться не могут. Не кассовый успех имею я в виду (хотя и к кассам стояли очереди). А тот прочный след в человеческой душе, который оставляет встреча с настоящими людьми, с тружениками.

Героев этих картин отличают мужество, несгибаемая воля, ленинская целеустремленность, и это по-настоящему волнует и вдохновляет советских зрителей.

Упорный, героический труд нашего народа изображен в «Председателе». К сожалению, редки у нас фильмы, прямо, без прикрас показывающие трудовые будни, не стесняющиеся сказать о тяготах труда, о подлинной цене нашей работы. А в последнее время стали появляться картинки, в которых труд — всего лишь фон для героев, озабоченных банальными перипетиями любви. Не спорю, нужны нам фильмы о любви, о воспитании чувств. Но когда труд так и остается фоном — это плохо, этого зритель не приемлет в киноискусстве.

Когда-то Ленин гневно писал о потогонной системе тейлоризма, фордизма, ратовал за труд свободных от гнета людей. Не потому ли некоторым кинематографистам кажется дурным тоном изображать тяжесть каждодневной работы? Если так — Ленина они не поняли. Он не считал освобожденный труд на благо народа празднично-легким занятием. И сам умел работать, отдавая все силы. И так учил работать — не скрывая тяжесть труда. Он знал: работа не самоцель, но только работа ведет нас к цели.

О Егоре Трубникове, герое фильма «Председатель», написано много. Но не приходилось мне читать о воспитательном значении этого образа. Все больше пишут о том, каков герой как руководитель — какие методы годятся сегодня, какие уже отжили свое. А зрители, по-моему, прежде всего испытывают на себе активное воздействие Трубникова-работника — человека, не гнушающегося никаким трудом, знающего, что в труде создается светлая жизнь, и работающего для этой высокой цели. Такой труд — тяжелый, и именно потому, что он тяжелый, притягателен, заразителен.

Принципиально сходно и воспитательное воздействие «Твоего современника», фильма многопроблемного, и в этих заметках нет нужды касаться разных сторон этой картины. Ограничусь своей задачей, хочу сказать, чем, на мой взгляд, важен этот фильм для воспитания труженика и гражданина.

Чем привлекают зрителя Губанов и Ниточкин? Серьезностью дела, которым они заняты, и серьезностью их отношения к делу — вот что подкупает, вызывает к ним симпатию. Работа должна быть под стать человеку, и человек должен быть под стать работе.

Зритель ощущает это необходимое соответствие и с особенным доверием, с уважением относится к героям фильма. Слово «уважение» в рецензиях не встречается, такого критерия как будто нет. А ведь это очень важно, чтобы авторы уважали своих героев и чтобы их, героев, было за что уважать зрителям. Если мы, зрители, видим, что герои любят свою работу, поглощены ею, готовы нести ответственность за то, что делают, — такие герои экрана пользуются нашей зрительской любовью, становятся участниками нашей жизни. Общество наше сильно людьми беззаветного труда, и надо, чтобы кинематограф умел находить достойные примеры.

●

В связи с этими соображениями приходит такой вопрос: как широко следует понимать сегодня слова «ленинская тема в искусстве»? Думается, что нельзя трактовать эту тему как сугубо историческую. Мы видим в Ленине современника наших дел, мы видим в Ленине человека завтрашнего дня. Кинокартина на современную тему и фильм, заглядывающий в будущее, могут быть по праву соединены с именем Ильича. Но это право надо заслужить. Ленинскими идеями должен быть пронизан фильм, по-ленински масштабно должен мыслить художник. Я имею в виду не изображенный в фильме фон и не размах событий, хотя и это, конечно же, немаловажно. Мелкотравчатость авторского замысла нередко обнаруживается в зауженных параметрах избранной коллизии. Однако всего важней масштаб характера, сила представшего на экране героя.

Ленинский характер — это в искусстве и характер Ленина и характеры ленинцев. Лучшие черты в образе советского человека мы и в жизни с полным основанием называем ленинскими. То есть воспитанными на ленинских идеях. Ленинец — тот, кто осуществляет заветы Ильича.

Кем он является сегодня, этот герой? Может быть, рабочим парнем, или председателем колхоза, или руководителем строительства — как в фильмах, о которых выше шла речь. Мы говорим обычно: не в должности суть — в таком утверждении как будто есть резон. Мне, партийному работнику, бывает интересно встретить на экране, скажем, секретаря обкома. Но профессиональной избирательности у меня, как и у других зрителей, нет. Был бы герой страстным борцом-коммунистом.

●

В практике партийного работника нередко случается так, что к услугам кинематографа прибегаешь в связи с конкретным определенным поводом. Недавно пришлось мне обратиться к фонду нашего областного проката — посмотреть фильмы, которые можно было бы использовать в антирелигиозной пропаганде.

В распоряжении прокатчиков оказалось одиннадцать картин — маловато. Но когда мы их просмотрели — впечатление оказалось и вовсе удручающим. Изображенные атеистами от кинематографа священнослужители (попросту попами их тут вроде бы и назвать неудобно — до того они в фильмах хороши) к антирелигиозной пропаганде в наше время не очень-то пригодны. В одних картинах благостные участливые красавцы священники давали утешение прихожанам, щедро творили добрые дела — а творящие добро да не судимы будут. В других фильмах шла, так сказать, борьба: умный священник одолевал незадачливого активиста из неверующих.

Как появляются фильмы с добрыми священнослужителями — в толк не возьму. Может быть, по причине той моды на российскую духовность, которая якобы искони славилась, как старики утверждают, тем, что вера крепка была. Вранье это, те же старики, молодыми будучи, вдосталь потешались над попами — вот чем русский мужик искони славился. А создатели второй группы картин, по всей видимости, вняли справедливым упрекам нашей печати в адрес тех неразумных агитаторов, которые умным, хитрым действиям священника противопоставляют с наскока «бога нет», но к спору, к длительной борьбе за души человеческие не готовы. Такое в жизни встречается, но для кого он предназначен, подобный фильм?

Нет, куда как мудры были русские народные сказки — там дураком всегда оказывался поп, хоть знал простой человек, что среди попов далеко не каждый глуп... Не думаю, однако, что нужны нам экранизации богохульных сказок: не надо оскорблять чувства верующих — это пользы не принесет. Но не надо потакать чувству верующих, не надо во имя показа трудностей антирелигиозной пропаганды изображать попа чуть ли не как положительного героя.

Мне кажется, нет необходимости объяснять, почему я, не занимаясь конкретным анализом антирелигиозных фильмов, посчитал уместным поставить здесь этот вопрос.

Всем известно: воспитание коммунистического мировоззрения Владимир Ильич Ленин считал важнейшей задачей.

●

Зритель пришел в кинотеатр. А кинотеатр начинается не с вешалки — с хроники, которую показывают до художественного фильма. Мы в области следим за тем, чтобы хронику включали в сеанс: нынешняя тяга к познанию всего и вся общеизвестна, зритель любит хронику и должен ее видеть.

Но какова она?

На экранах господствует киножурнал «Новости дня». Устаревшим кажется мне это мероприятие. Новости на киноэкране всегда отстают от газетных, телевизионных, бессмысленно знакомить с тем, что уже знакомо. И выработался железный стандарт киноновостей, примелькался. Очередной выпуск киножурналов «Новости дня», «По родной стране» отличается от предыдущего только номером, как будто ничего новенького в журнале-то и нет. Это скучно и значит не нужно, информация не воспринимается. Может быть, как-то разнообразить журнальные выпуски? Вряд ли это имеет смысл: конкуренцию с газетой и телевизором кинематограф в данном случае выдержать не может. Не лучше бы отказаться от такого рода хроники в пользу иных видов документального и научно-популярного кино?

К научно-популярному кинематографу тяга у зрителей большая. Но редко видят они эти фильмы. Многие из научно-популярных картин велики по метражу, в плановое время, отведенное для киносеанса, они не вмещаются, специализированного же кинотеатра в нашей области нет.

Все реже и реже поступают в прокат короткометражные фильмы, пропагандирующие технические новинки. Говорят, их выпускают по заказам ведомств, где они и прокатываются. А ведь значительную часть из них можно бы и следовало бы дать массовому прокату — интерес к технике широк, и внедрению техники это способствовало бы.

Важнейшее из искусств обладает большей емкостью, чем искусство в традиционном его понимании. Плакат, красочно изображающий рабочего у станка, мало что даст пропаганде нового типа резца, даже если на этот резец рабочий будет указывать весьма выразительно. А в короткометражном фильме можно, к примеру, рассказать о резце из синтетического камня «эльбор», показать его в действии — и к нам, в промышленный отдел обкома, будут звонить и звонить с предприятий, просить, чтоб помогли достать эти резцы, и мы постараемся помочь. Между прочим, кинорассказ об «эльборе» был бы очень интересным: камень не уступает алмазной прочности и во многом даже превосходит алмаз — например, способностью выдержать высокую температуру.

●

Ленинский фильм, ленинская тема — нередко узко понимаются эти выражения. Только как фильм о Ленине. Но надо к каждой теме подходить по-ленински — зорко и требовательно. Быть художником-ленинцем — это значит рассматривать киноискусство как важную часть общепартийного дела, показывать торжество ленинизма во всем, во всей нашей жизни.

*Псков*

И. Копалин

# Отчет Владимиру Ильичу

Мне довелось один раз видеть и слышать Владимира Ильича Ленина. Было это на III съезде РКСМ — пригласительный билет я, молодой тогда комсомолец, получил в Воскресенском укоме комсомола.

Казалось невероятным, что вот сейчас передо мной будет выступать Ленин. Я был настолько захвачен и даже, если можно так сказать, ошарашен этим, что проглядел появление Ленина на трибуне. Голова моя была, как в тумане, и только постепенно стал доходить до сознания смысл слов Ильича. Зато очень хорошо запомнилась обстановка: съезд проходил в зале Свердловского университета (теперь в этом помещении находится театр имени Ленинского комсомола), зал переполнен, все возбуждены, вокруг зипуны, тулупы, шинели — и я, солдат, в шинели,— шум стоит невообразимый, и вдруг — полная тишина, когда начал говорить Ленин.

Мы ожидали, что Владимир Ильич произнесет речь о текущих событиях, а он неожиданно стал говорить о проблемах молодежи, о том, что нам всем было близко. Врезались в память его слова, ставшие знаменитыми: «Учиться, учиться и учиться».

Как я жалел потом, что не был тогда кинематографистом, что не было со мной кинокамеры, которая бы увековечила эти незабываемые минуты!

И все же — и в этом поистине есть что-то символическое — именно Ленин сыграл решающую роль в моей жизни, в выборе профессии. Точнее — фильмы о Ленине.

Я еще служил в армии, когда познакомился с Дзигой Вертовым. Было это за два года до начала моей работы в кинематографе. Я любил смотреть фильмы, меня необычайно привлекал заманчивый мир кино, но окунуться в него я долго не решался. Колебания мои кончились сразу, как только увидел я два вертовских фильма «Ленинская киноправда» и «В сердце крестьянина Ленин жив». Это сейчас они стали хрестоматийными, знаменитыми на весь мир, уже третье поколение документалистов учится на них — тогда эти фильмы (как, впрочем, и все работы Вертова в то время) имели невероятную действенную силу, были пылающим факелом революции. И, надо сказать, они никого не оставляли в равнодушии, зрителей покоряла сила вертовского пафоса.

Эти два фильма стали поворотными в моей судьбе. Увидев их, я больше не колебался и твердо решил работать в кино.

Образ Ленина, так впечатляюще воссозданный Вертовым, отныне стоял у меня перед глазами. С первых же шагов работы в кино мне хотелось прикоснуться к ленинской теме. Впервые я попробовал это сделать в 1929 году в небольшом фильме «По ленинскому пути».

Картина готовилась к пятилетней годовщине со дня смерти вождя, и документальный материал, вошедший в нее, был мне особенно близок и понятен, был прочувствован в те горькие январские дни 1924 года. Я был тогда в Колонном зале, а потом на похоронах на Красной площади. Эти пять долгих дней и ночей остались навсегда в памяти: мороз, костры на улицах, укутанные люди, гроб на высоком постаменте, Красная площадь — вся в морозной дымке.

Основной части картины предшествовала небольшая заставка. Воспитанники дет-

ского дома готовятся к ленинскому вечеру. Строят макет Мавзолея, стоят в почетном карауле. Затем старший мальчик начинает рассказывать детям о похоронах Ленина...

Во второй части фильма кратко рассказывалось о пути, пройденном Советской страной за пять лет.

Я очень волновался, отдавая этот свой первый опыт работы над ленинской темой на суд зрителей. Картина моя была принята с одобрением. По откликам я понял, что сумел добиться выразительного звучания дорогого мне документального материала. Вот несколько строк из газеты «Кино» от 29 января 1929 года: «На фоне строительства и учебы встает фигура Ильича, близкого, знакомого, улыбающегося, с рукой в кармане, такого, каким мы привыкли его видеть на портретах. Не верится, что Ленин ушел; хочется думать, что все это неправда, что Ленин не ушел, что он с нами и с нами никогда не расстанется...»

Под тем же названием «По ленинскому пути» в 1937 году вышел полнометражный фильм, сделанный мною совместно с Н. Кармазинским. Принцип построения был тот же, что и в первой ленте. От монтажных эпизодов, в которых был запечатлен В. И. Ленин, мы переходили к широкой панораме жизни страны.

Мы использовали самые разнообразные прижизненные съемки Владимира Ильича. Зритель видел Ленина на первомайском празднике 1918 года, в Кремле после ранения, на похоронах М. Елизарова, на I съезде по внешкольному образованию... Заканчивалась эта часть фильма кадрами похорон Ленина.

Затем шла широкая картина грандиозных побед социализма, смотр наших достижений. Мы рассматривали эту работу как свой отчет Ильичу. Панорама жизни Советского Союза за 1936 год приобретала особое значение, так как в этом году была принята Советская Конституция. Всенародным обсуждением проекта Конституции и работой Чрезвычайного VIII Всесоюзного съезда Советов мы завершали картину.

Через год, в 1938 году, я сделал (совместно с И. Сеткиной) фильм «Ленин». В этом фильме мы стремились, насколько, конечно, позволяли это рамки одного, правда, полнометражного фильма, представить зрителю весь ленинский кино- и фотоархив, каким мы в то время обладали. Мы хотели познакомить с ним самую широкую зрительскую аудиторию, для которой каждая новая встреча с Лениным на экране была огромной радостью.

Фильм «Ленин» был для меня в какой-то мере итоговым. Он завершил определенный этап работы над ленинской темой. Этап, если можно так сказать, демонстрации ленинских киноматериалов. Он был необходим в то время, так как жива еще была в людях горечь великой утраты. Поэтому так важно было найти и собрать в одном месте все киносъемки Владимира Ильича, показать их людям. Период обобщения, осмысления ленинских киноматериалов был впереди. Для примера могу опять сослаться на творчество Дзиги Вертова: при сравнении первых его ленинских фильмов с таким шедевром, как «Три песни о Ленине», ясно виден огромный путь нашего документального кино: от информации к образу.

В 1957 году к сороковой годовщине Советской власти я сделал фильм «Незабываемые годы». Кадров, запечатлевших самого Ленина, в этом фильме было не очень много. Мне же хотелось показать в этом фильме руководящую роль Ленина в жизни страны независимо от личного его присутствия. Так, например, эпизод заключения Брестского мира мы монтировали таким образом с кадрами, показывающими самого Ленина, что зрителю становилась абсолютно ясной решающая роль вождя в этом важнейшем политическом акте Советского правительства.

Иную задачу я решал в картине «Страницы бессмертия» (1966). Посвящена она борьбе советского народа с иностранной

интервенцией в годы гражданской войны и охватывает период от начала гражданской войны до эвакуации японских войск с Дальнего Востока. Здесь мы старались внимательно проследить роль Ленина в руководстве этой борьбой, используя и непосредственные съемки Ильича и применяя метод, найденный в предыдущем фильме: пришлось, например, монтажно реконструировать эпизод присяги, которую принимали красноармейцы в цехах завода Михельсона,— известно, что Ленин присутствовал при этом.

Но фильм имел еще одну, более узкую цель. Мы хотели показать зрителю замечательных советских военачальников: Тухачевского, Блюхера, Якира, Егорова, Уборевича — причем показать их в действии, насколько, конечно, позволяли возможности хроникального материала. Более того, нам важно было донести до зрителя мысль, что деятельность этих людей проходила в тесном контакте с Владимиром Ильичем.

Совершенно иной принцип подхода к ленинскому образу я осуществил в последнем фильме «Страна моя». В этой широкоформатной картине, посвященной 50-летию Октябрьской революции, я использовал ленинские кадры не в их конкретном содержании, а символически. Фигура Владимира Ильича мне важна была здесь именно как обобщенный образ вождя и основателя Советского государства, как символ Страны Советов.

Всего дважды появляется Ленин — в начале и в конце фильма. Таким образом, сам рассказ о нашей Родине становится демонстрацией 50-летнего пути под знаменем Ленина и его идей.

В работе над фильмом «Страна моя» нам удалось найти и расшифровать уникальный кинокадр: Ленин в окружении мальчишек-беспризорных. Оказалось, что один из этих мальчишек — всем известный сегодня академик Н. П. Дубинин, в судьбе которого Ленин принял непосредственное участие. Об этом мы рассказываем в своем фильме.

В предыдущей картине «Страницы бессмертия» нами также был использован новый кадр: Ленин с группой военных работников идет по Красной площади на парад. В связи с этим мне хочется сказать о том, что неизвестные кадры мы порой обнаруживали совершенно случайно, перематывая рулоны старой пленки. Я уверен, что еще далеко не все ленинские кадры найдены, что немало их где-то хранится по «чужим» коробкам, что историкам еще предстоят счастливые находки.

За годы работы в кино я сделал пять фильмов, так или иначе обращенных к образу Владимира Ильича Ленина. Но у меня немало и других фильмов, посвященных жизни страны, разным ее аспектам. И хотя непосредственно Ленина в них нет, я считаю, что всю свою творческую жизнь я посвятил разработке одной темы. Это, я думаю, связано не только с моими личными пристрастиями в искусстве, но и с самим характером работы кинодокументалиста.

Нельзя творить ни в кино, ни в литературе, ни в живописи, не изучая основного — ленинского теоретического наследия. А в нашем деле особенно, как ни в каком другом, должна быть крепкая связь практики с ленинизмом. Ведь мы, документалисты, «питаемся» реальной жизнью, а она движется и развивается в полном согласии с жизнью партии. Поэтому мы должны досконально знать историю нашей партии, великое ленинское учение.

Во всяком случае, я всегда стараюсь работать именно так. Все сорок пять лет моей работы в кино прочно связаны с ленинской темой.

Я навсегда сохранила в своей памяти вид заметенного глубоким снегом и сугробом Кремля. Его величественную красоту и тишину, я бы сказала — покой, в эти суровые для нашей Родины дни. И мое особенное волнение от сознания, что я нахожусь в Кремле, где живет и работает товарищ Ленин. Владимир Ильич. Ильич. Так просто и любовно произносил его имя весь советский народ.

Он был всегда как бы рядом. Узнав, что он был на субботнике, мы считали и для себя нравственно обязательным, считали своим патриотическим долгом быть на субботниках. В субботниках В. И. Ленин увидел фактическое начало коммунизма. Он считал, что только в труде вместе с рабочими и крестьянами можно стать настоящим коммунистом.

**Эсфирь Шуб**

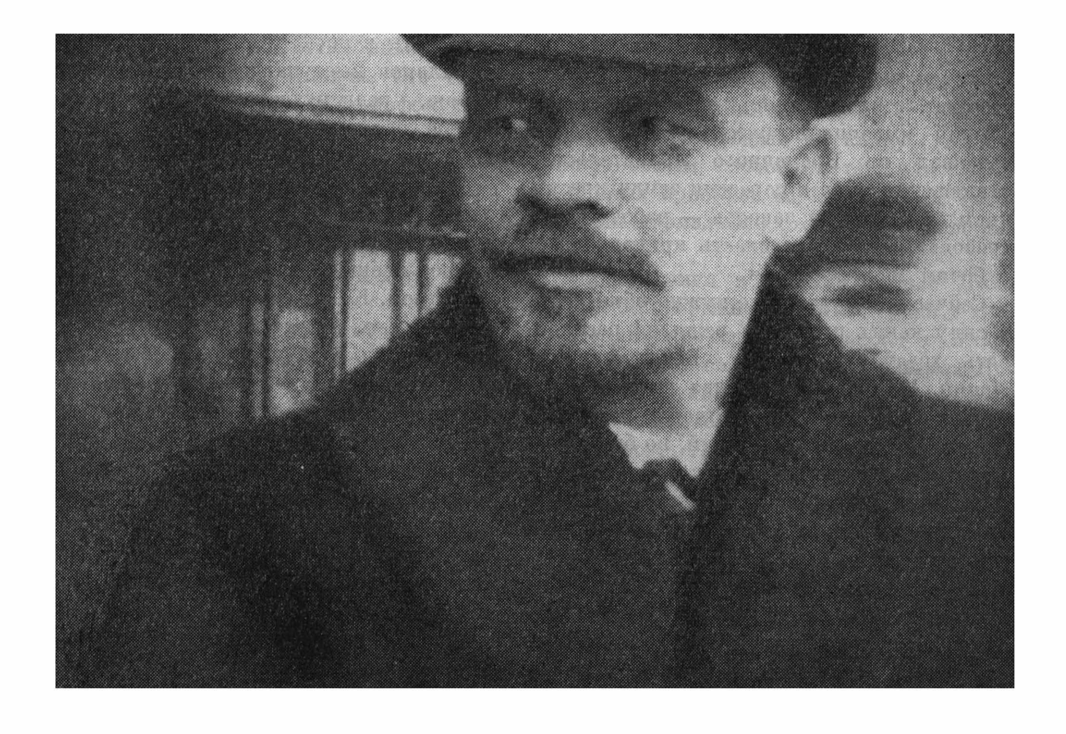
## «Живой Ленин»

**В. И. Ленин и Н. К. Крупская на съезде по внешкольному образованию, проходившем в Колонном зале Дома союзов. Май 1919 года. Съемки операторов ВФКО**



«Живой Ленин»

**В. И. Ленин на съезде по внешкольному образованию, проходившем в Колонном зале Дома союзов. Май 1919 года. Съемки операторов ВФКО**



А. Лемберг

# Мое счастье

Однажды ты становишься счастливым, еще сам не подозревая этого. Потом много лет память цепко держит этот миг.

Мне посчастливилось снимать В. И. Ленина. Впервые это случилось в апреле 1917 года.

Мне исполнилось восемнадцать лет, когда я приехал в Москву с южного фронта, где фиксировал на кинопленку события и ужасы войны.

В Петрограде я оказался случайно; мой хозяин Ломашкин, у которого я работал, послал меня туда, чтобы я на черном рынке приобрел негативную пленку для съемки очередного игрового фильма. В Петрограде у особняка Кшесинской, где разместился городской комитет партии большевиков, собирались рабочие и солдаты, чтобы послушать большевистского оратора. Этот митинг привлек меня, и я решил зафиксировать его на кинопленку, приобретенную на черном рынке. Оратор говорил самые близкие и понятные слова: «Долой империалистическую войну!», он требовал от Временного правительства заключения мира и передачи земли крестьянам, а фабрик и заводов — рабочим. Он требовал, чтобы вся власть принадлежала рабочим и крестьянам.

Сейчас как будто и не нужно объяснять, в силу каких причин я решился расходовать хозяйскую пленку. Ведь выступал Ленин. Конечно, тогда едва ли я отдавал полный и осмысленный отчет в исторической значимости тех событий, но было удивительное ощущение причастности к историческим событиям, тем более полное и счастливое, что было оно неосознанным и самозабвенным.

Затем 1 мая я снова пришел к особняку Кшесинской с кинокамерой, чтобы заснять первую свободную маевку. Площадь уже была заполнена до отказа, а народ все подходил, и митинг решили перенести на Марсово Поле. На грузовик, оснащенный большевистскими лозунгами и плакатами, откуда должен был выступать Владимир Ильич, несколько матросов помогли мне втащить кинокамеру.

Въехав на Марсово Поле, наш грузовик остановился невдалеке от Летнего сада, где площадь была более или менее свободной, так как в других концах площади уже выступали ораторы: кадеты, эсеры, меньшевики, анархисты и представители других партий. Очень быстро вокруг грузовика, который служил трибуной, образовалась большая аудитория рабочих и солдат — они пришли послушать Владимира Ильича.

Впечатления и события меня потрясли настолько, что я незаметно прокрутил все сто двадцать метров пленки, которые были заряжены в моей камере. Я снял несколько планов выступающего Ленина, аудиторию, реагирующую на его речь, и общие планы свободного митинга 1 мая 1917 года.

Вернувшись в Москву, я заявил своему хозяину, что сто двадцать метров мною израсходованы на пробу качества закупленной пленки, кстати очень дорогой и дефицитной. Когда хозяин увидел на экране, что я снял, он рассвирепел: «Какое право ты имел на моей пленке и за мои деньги снимать немецкого шпиона?! Если нужно было тебе испробовать качество, для этого достаточно было истратить два метра пленки. Чтобы больше твоей ноги у меня не было. Вот тебе расчет с удержанием стоимости затраченной пленки, убирайся, чтобы я тебя больше не видел». Деньги он с меня удержал, а снятый материал оставил у себя.

Октябрьская революция определила место кинодокументалистов. Владимир

Ильич многих из нас знал и очень часто содействовал нашему делу. Однажды на одном из съездов мы обратились к хозяйственнику с просьбой обеспечить группу киноработников питанием. Хозяйственник нам отказал; он считал, что работают делегаты, а не кинооператоры. Оператор Гибер увидел входящего в зал Владимира Ильича и на ходу обратился к нему: «Владимир Ильич! Мы три дня снимаем, а нам говорят, якобы мы не работаем, а потому лишены пайка». Владимир Ильич вытащил из кармана блокнот, спросил: «Сколько вас человек?» — а затем написал заведующему хозяйственной частью Кремля: обеспечить киноработников, питанием, чтобы они думали о работе, а не о еде. А внизу подписал: «Ленин».

Запечатлевая товарища Ленина на кинопленку или фото, нам не часто приходилось видеть, чтобы наши кадры или фотоснимки печатались в газетах или журналах.

Во время съездов, собраний он всегда говорил: «Не меня снимайте, а людей, которые приехали с периферии». Мы все же старались украдкой поймать в поле зрения объектива Владимира Ильича. Это было очень трудно, так как длиннофокусной оптики у нас не было, о приближении к объекту съемки не могло быть и речи, пленка была малочувствительной, а оптика далеко не светосильная — 4,5 светосила самая большая. Приходилось пользоваться освещением вольтовой дуги, угли шипели, выпадали горячие куски на пол, прожигали ковры, а иногда и пол. При каждой съемке у наших аппаратов дежурили два-три пожарника. Ослепительный свет вольтовой дуги жег глаза и мешал ораторам говорить, они кричали — уберите свет, уберите кино, не мешайте работать. Все же, несмотря на все трудности, первым кинолетописцам — операторам — удалось оставить для будущих поколений ценнейшие кадры гражданской войны, становления Советской власти и бесценные кадры документальной Киноленинианы.

Это тот счет, который нами оплачен перед историей.

Сохранившиеся мандаты до сих пор напоминают о горестных днях 1924 года. Человечество потеряло великого Ленина.

В первом выданном мне мандате сказано, что я являюсь кинооператором Госкино и мне поручено в Колонном зале Дома союзов производить кинофотосъемки, а второй мандат был выдан на право производства киносъемок во время похорон Владимира Ильича Ленина на Красной площади.

Трое суток почти без сна я продежурил в Колонном зале с осветителем Василием Андреевичем Кузнецовым, который только что вернулся из Горок, где производились кинофотосъемки кинооператорами Александром Андреевичем Левицким, Эдуардом Казимировичем Тиссэ и фоторепортером «Известий» Константином Андреевичем Кузнецовым, который позже перешел на операторскую работу и по сегодняшний день продолжает работать на студии научно-популярных фильмов.

Кроме съемок в Колонном зале Дома союзов мне удалось также ночью в сорокаградусный мороз на Красной площади заснять при свете костров постройку временного деревянного Мавзолея. Съемку пришлось производить по кадру, мультипликационным способом, так как осветительных приборов не было, а свет костров для нормальной съемки был недостаточный.

Тем временем в Колонном зале Дома союзов беспрерывно круглые сутки у гроба Ленина проходили, прощаясь с Ильичем, рабочие, служащие и военные. Несмотря на крепкие морозы, очередь к Дому союзов тянулась в несколько десятков километров, трудящиеся шли организованно, соблюдая дисциплину и порядок, без всяких оцеплений, перекрытий.

Доступ к Ленину продолжался круглые сутки, лишь двадцать минут перерыва давалось на уборку зала. В эти двадцать минут мы засыпали в отведенной комнате, сидя в креслах, а затем снова продолжали работать.

Наконец последний путь завершен и гроб с телом Ильича внесли во временный деревянный Мавзолей. Я упаковал свою аппаратуру, навьючился и пешком направился в Госкино; это сравнительно небольшое расстояние до Малого Гнездниковского переулка мне показалось безумно длинным, а кроме того, я почувствовал страшную усталость, и сорокаградусный мороз обжигал мне щеки. Придя домой, я уснул и только через двадцать часов проснулся. Несколько дней я не верил, что Ленина с нами нет, но снятые кадры похорон мне напоминали о том, что он умер.

В эти дни были мобилизованы все кинооператоры, которые участвовали в фотокиносъемках, а Иван Семенович Кобозев, бывший кинолаборант, принимал и контролировал весь снятый операторами негатив, который проявлялся и обрабатывался под его руководством на 1-й Госкинофабрике (бывшей Ханжонкова).

Пройдут годы, пройдут десятилетия, столетия и тысячелетия, но останутся на века уникальные бесценные кадры документальной Ленинианы, которые и составят живую ценнейшую кинолетопись Ленинской эпохи.

Ю. Каюров

# У неисчерпаемого родника

*Не зная дел людей, нельзя понять и людей иначе как... внешне.*
*В. И. Ленин*

Когда уже после войны, во время учебы в театральном институте, я впервые увидел фильм «Ленин в 1918 году», он произвел на меня ошеломляющее впечатление. Ошеломляющее — помню совершенно точно. Я смотрел на Щукина — и не видел артиста: верил, что это Ленин, что таким он и был. Много ленинских фильмов и спектаклей видено с того времени, но невозможно чем-либо заслонить первое впечатление от Щукина — Ленина, нельзя забыть создание великого артиста.

Если бы тогда, лет двадцать назад, кто-то сказал мне, что я сыграю в театре или кино роль Ленина, я попросил бы его заняться более реалистическими прогнозами, мягко говоря. Кстати, в отношении театра я бы оказался прав: единственная роль в ленинской пьесе, которую довелось мне сыграть, был рабочий в картузе набок в «Третьей Патетической» Погодина. К моему счастью, в кино сложилось иначе...

Лет восемь назад в Саратов, где я работал в драматическом театре, приехала киногруппа, чтобы найти актера на роль Ленина в фильме «В начале века». И началось: «Давайте фотографию... Давайте загримируемся... Давайте сделаем кинопробу...» Потом утвердили на роль.

В картине Ленин был молодым — еще Владимир Ильич Ульянов. Только в конце появляется имя Ленина — Крупская читает подпись под статьей и спрашивает: «Ленин... Кто это, Володя?» — и Ленин отвечает: «Это я, Надя».

Фильм успеха не имел, но воспоминания о работе у меня остались светлые: первое

исполнение роли Ленина, как первая любовь,— это незабываемо.

Второй картиной, где я играл роль Ленина, был телевизионный фильм «Сквозь ледяную мглу». Сценарий оказался очень неинтересным — просто набор цитат —и явился первой причиной неудачи, а второй причиной оказался я сам, потому что сыграл плохо. Естественно, фильм не удался. Хотя не было явного провала (картина даже получила первую премию на фестивале телевизионных фильмов в Египте), но осталось чувство внутренней неудовлетворенности — оттого, что не сказал всего, что хотел.

Профессия актера вообще очень трудна и ответственна. Но задача артиста, которому предстоит воплотить образ Ленина, не сравнима ни с чем.

Если ты играешь какую-то роль в театре или в кино, то, бывает, иногда останавливаешься на полдороге к характеру, который создаешь. Разумеется, в любой работе необходимо стремиться к совершенству, но, если быть откровенным, не всегда это получается по тем или иным причинам — и объективного и субъективного плана. Однако актер должен играть всегда — таков неписаный закон.

Но, конечно, совсем другое дело, когда заходит речь о столкновении с таким человеческим материалом, как Ленин. Здесь ты понимаешь отчетливо, что какого-то половинчатого решения в воплощении образа, какой-то не вполне достаточной, что ли, отдачи в работе просто не может быть. Потому что личность Ленина настолько грандиозна, настолько всеохватна, настолько дорога каждому... Уж если взялись говорить об этом человеке, то надо находить особые слова, особое, собственное решение задачи. Чтобы это вот твое настроение, биение твоего сердца обязательно находило отклик в зрительном зале. Нельзя, чтобы зал оставался равнодушным, безразличным, когда на экране Ленин.

Можно только позавидовать художнику, сумевшему глубоко и проникновенно воплотить в кино и театре образ Ленина.

Что касается моих личных впечатлений, то я уже сказал о первом потрясении от игры Щукина. Много позже, когда я увидел Максима Штрауха в «Рассказах о Ленине» — в новелле «Последняя осень» особенно,— он меня тоже поразил каким-то глубочайшим проникновением в характер великого человека. Поразил и тронул до слез. Я смотрел и думал: «Вот это да!»

Я очень люблю Бориса Смирнова — в МХАТе он играет Ленина в «Третьей Патетической», с моей точки зрения, грандиозно. Главное, артист несет со сцены м а с ш т а б л и ч н о с т и вождя. Я вижу, что его, артиста, внимание постоянно сосредоточено на том, чтобы передать гений Ленина, и все краски, все приемы, которыми он пользуется, точно бьют в цель.

Всегда бываешь благодарен и признателен художнику за какое-то открытие, сделанное д л я т е б я, за откровение. И вот таким открытием, таким откровением после работы Щукина была для меня игра Штрауха и Смирнова.

Эти и другие мысли приходили мне в голову, когда, снявшись в двух фильмах в роли Ленина, я мечтал о возможности сыграть вождя на сцене и не играл его — мне такой задачи просто не поручали. Легко представить мое состояние: многое не высказано, а возможности досказать нет. Казалось бы, возможности сыграть еще раз роль Ленина можно было только обрадоваться. Но было не так.

Как-то меня спросили: «Что думает актер, сыгравший Ленина в двух неудачных фильмах и получивший еще один сценарий о Ленине — на этот раз удачный?» Корреспондент, наверное, думал, что я пришел в восторг. А ведь я испугался. Только надо понять меня правильно...

Сценарий «Шестое июля» показался чрезвычайно интересным. Читая его, поражаешься, как же мог Ленин вынести на своих плечах такую гигантскую ношу. Всю колоссальную ответственность за судьбу страны, народа. Забегая вперед, скажу, что, знакомясь с материалом в процессе подготовки к фильму, работая

над картиной, я не переставал удивляться этому человеку. Он, конечно, как писал Маяковский, самый земной из всех прошедших по земле людей. Но каким же образом этому земному человеку удалось вынести в о т т а к о е? До сих пор я до конца не могу этого понять.

Ну а тогда настолько все описанное в сценарии показалось масштабным — жизнь Ленина в событиях того дня, шестого июля... настолько я показался себе мало вооруженным — технически, человечески — как угодно, что страшно было взяться за роль...

В общем, первая реакция была такая: отказаться. Я так и сказал Карасику:

— Юлий Юрьевич, я не справлюсь. Я играл молодого Ленина. В тех двух фильмах мы больше апеллировали к его человеческим качествам и чертам характера, а здесь — вот какая глыба во весь рост предстает. События настолько грандиозны... Нет, я не потяну. Попробуйте другого артиста — он справится, и назвал Карасику артиста...

Ну, на пробу меня уговорили, а после проб пришло ощущение, что все может стать на место при громадной и углубленной работе. Не скрою, подхлестывало еще и желание досказать об этом человеке все, чего не успел сказать раньше...

Здесь все обещало хороший фильм, потому что не только сценарий был хороший — режиссер Карасик очень точно почувствовал, уловил суть и дух времени и открыл для меня новый взгляд на образ Ленина и на его отражение средствами кино. Меня это очень заинтересовало и взволновало, и я пошел за Юлием Юрьевичем Карасиком. Было все — и споры, и прочее, без чего нет творчества, но мы знали главное: цель выбрана точно.

И тогда началось изучение материала, обстановки тех дней.

Известно, это лето 1918 года было сложнейшим и труднейшим для жизни страны. Понять события первого года революции — такова была моя первая задача, без этого просто нельзя было понять роль Ленина в событиях 6 июля. А значит нельзя сыграть. Потому что Ленин ж и л э т и м, вся его жизнь была подчинена его делу — каждая минута. И ощущение событий тех дней мне надо было сделать абсолютно своим, собственным ч е л о в е ч е с к и м ощущением, чтобы понять: ч е м э т о т д е н ь б ы л д л я Л е н и н а.

О Владимире Ильиче написано много прекрасных страниц, но Ленина можно понять и почувствовать до конца, только читая произведения, написанные им. Не мной первым сказаны эти слова, но я на себе понял их правоту.

Однако мало прочитать труды Ленина. Актерская жизнь такая: нам глазами прочитать мало, мы должны сделать ленинскую мысль с в о е й, к р о в н о й. Могу сказать, что мне очень помогла работа «Очередные задачи Советской власти», где Ленин писал, что в каждый момент надо найти то особое звено в цепи событий, за которое надо всеми силами ухватиться, чтобы удержать всю цепь. Это высказывание — ключ для актера, исполняющего роль вождя в фильме «Шестое июля».

Ведь в картине — цепь событий, которая непрерывно рвалась. И задачей Ленина были беспрестанные поиски единственно верного звена, чтобы, ухватив его, удержать всю цепь.

На обсуждениях картины зрители иногда спрашивают: чем объясняется, что нет привычных уже по другим работам ленинских жестов?

Каждое время диктует свое понимание того, как надо играть Ленина. И наше время тоже диктует свое понимание — с е г о д н я ш н е е.

Поэтому мы с Ю. Ю. Карасиком решили сознательно отказаться от всех, ставших уже традиционными для театра и кинематографа жестов, поз, поворотов головы, походки, от грассирования и прочего. Мы должны были показать главным образом, так нам представлялось, м а с ш т а б л и ч н о с т и этого человека, масштаб и движение ленинской мысли, ничем не

отвлекаясь, сосредоточив все внимание на внутренней жизни Ленина.

Заговорив о реакции зрителей, не могу не вспомнить, как после одного просмотра мы услышали: «Хорошо... Только юмора, знаете ли, маловато...» Что и говорить, юмора маловато, но ведь день-то какой — 6 июля. Поэтому очень дороги мне слова критика А. Караганова, который в журнале «Искусство кино» писал, что Каюров играет не вообще Ленина, а Ленина конкретного исторического момента.

Конечно же. Как можно сыграть Ленина «вообще»? Его жизнь состояла из его мыслей, из его дел, которые концентрировались в том или ином часе, дне, периоде. И все настроение, весь поворот, движение мысли, дела Ленина были подчинены этим событиям, этому времени.

Я извиняюсь за цитаты, но мимо них не пройдешь: всегда интересуешься тем, как оценивают люди то, что ты создал,— мы же ради этого работаем и живем.

Мне довелось прочитать в газете «Вечерний Баку» очень тонкую и умную рецензию М. Пейзеля, где написано: такой день, как 6 июля, выпавший на долю Ленина, унес, вероятно, у этого человека не один год жизни, а разве мало было в его жизни таких дней? Рецензент очень точно почувствовал то, что хотелось нам сказать.

Конечно, жизнь Ленина чрезвычайно оптимистична — по целенаправленности своей, по духовному и физическому здоровью, по вере в идеалы — по всему. Грандиозного оптимизма личность! Но наряду с этим в его жизни существовали и трагические минуты, часы, дни. День 6 июля 1918 года был одним из таких дней, и нам хотелось приоткрыть вот эту грань в личности Ленина.

Когда вместе со всеми смотришь фильм, то видишь, что день жизни великого вождя находит какое-то возвышенное сопереживание в зрительном зале... Во всяком случае, так мне несколько раз казалось.

Поверьте, сознавать это — счастье, выше которого нет ничего...

Э. Лотяну

# Как я встретился с Лениным

В жизни каждого из нас есть свой фильм о Ленине. Фильм, складывающийся из тысяч и тысяч частиц — и из кинокадров и из впечатлений прожитой каждым из нас жизни. Это особенный фильм — он вбирает в себя весь мир, он фиксирует неподдающиеся записям импульсы человеческого духа.

Я смотрю сейчас свой фильм о Ленине. Возникает кадр: план в профиль, план анфас. Тюремный фотограф снял четко, и на пластинке бромистого серебра навсегда зафиксировано такое знакомое всем нам лицо с множеством тонких морщин у глаз. Ильич на фотоснимке был почти веселым — вернее, таким я его запомнил. А имени «Ильич» я еще не знал. Человек глядел на меня бодро, хотя на его арестантской куртке был тюремный номер... Тот снимок увидел я не на экране, а на отсыревшей книжной странице — черносотенное издание

времен первой мировой войны. В моих руках книга побывала в конце второй мировой... Там было написано: «немецкий шпион В. И. Улианов-Ленин». До этого я никогда ранее не слышал о нем и не видел его портретов. Я, мальчишка, подумал: с таким вот лицом лучше всего быть лекарем или начальником очень большого вокзала. Это было все, что я мог предложить Ленину вместо совсем неподходящей для него роли немецкого шпиона... Через день в наш город ворвались на полном скаку люди в широких, черных бурках — усатые, широкоплечие солдаты. На головах у них были кубанки с двумя полосами, перекрещивающимися на красном донце. Звали их гордо и звучно: казаки.

Через неделю (все тот же фильм смотрю я сейчас) на углу моей улицы, на просторном майданчике открылась «киноакадемия» под эгидой казачьего кавполка. Я занял свое место на деревянной скамеечке и за два года просмотрел всю советскую киноклассику. Мне было тогда восемь-десять лет. Много позже, во ВГИКе, я почти ничего нового не прибавил на просмотрах по курсу истории советского фильма. Я помнил фильмы своего детства кадр за кадром. Я не знал русского языка, но запомнил и звуковую дорожку — слова, музыку, одиночные выстрелы и канонады. Все это я воспроизводил потом, как вспоминают мои детские товарищи, без малейших потерь. Но особенно я полюбил невысокого человека с огромным лбом, с выброшенной вперед правой рукой, я любил его звучное, горячее слово «товарищи!».

Вокруг меня в те дни все стали называться «товарищи». И было очень легко и приятно на душе, потому что достаточно было нам, ребятам, сказать: «Товарищ, дай!» — и солдат снимал звезду с пилотки. А если рядом был танк, то стоило пристально поглядеть на башню, потом поднять руку к несуществующему козырьку и крикнуть: «Товарищ, пусти!» — и ты был мигом на башне, в полувершке от самого господа бога. Еще мы любили прохаживаться мимо солдатской кухни. Охмелевшие от голода и от запаха пищи, мы изображали подобие улыбки — наверное, очень жалкое подобие, потому что стягивало живот, и в голове ныло — и не просили ничего у солдат. Мы говорили им просто: «Здрасти, товарищ»... Сделаем круг небольшой, еще раз пройдемся мимо кухни — и опять тихо, немного застенчиво: «Здрасти, товарищ»... И вот — алюминиевый котелок в руках, и мир у твоих ног... И еще — грандиозное ощущение того, что в мире есть еще новый мир, мир товарищей. И ты маленькая точка в этом мире, но ты в гуще миллионов таких точек, и все эти точки кружатся в веселом хороводе, и каждая из них считает тебя своим. Так создавался мой фильм, фильм о Ленине в моей судьбе, такова была конструкция мира в моей голове, и мне было хорошо на душе от этой моей пока что «точечной» философии.

Я до сих пор ощущаю и храню особый привкус слова «товарищ», и мне всегда хочется обращаться к Ленину с этим именно словом — самым интимным, и самым мужским, и самым дружеским.

Я думаю, что мне во многом повезло. Среди моих друзей детства были кронштадтские моряки и чудесный профессор Полежаев. Но был еще совсем особенный человек, у которого все в жизни сбылось. Вот это главное ощущение, которое у меня по сей день осталось. Ленин — человек, у которого все в конечном счете исполнилось. Потому что был он человеком особенной, деятельной мечты, и все, что сделал,— сделал для нас. И для меня — молдавского мальчишки в пору нашей первой встречи.

Все это принадлежит тем годам, когда я начинал осознавать мир, угадывал его реальные грани. Я не мог бы заменить теперь ничем все те ранние впечатления и привязанности — они ушли далеко в память, перешли в подсознание, стали моей частью.

Живет в моей памяти Ленин. Из его уст я услышал впервые слово «товарищ».

*Кишинев*

Иван Стефанов

# Наше общее знамя

## Эстетика и практика

Интеллектуальная и политическая прозорливость Ленина проявилась во всех областях знания и практической деятельности, которыми занимался этот величайший из наших современников. С необычайной точностью анализировал он конкретные факты и ситуации и через них и в них открывал зародыши нового, намечал перспективы действенной человеческой борьбы против ретроградного, реакционного, отжившего. Таким же образом формируется и эстетическая концепция Ленина, в соприкосновении с конкретными фактами и достижениями выстраивается его отношение к классической и современной культуре.

Ленинская эпоха есть эпоха крушения капиталистической системы, эпоха победоносного шествия пролетарской революции. И Ленин рассматривает проблемы литературы и искусства, прежде всего принимая во внимание культурные и творческие задачи, вынесенные на повестку дня пролетарской революцией и социалистическим строительством. Более того, по его мнению, все проблемы художественной культуры могут решаться правильно и последовательно только с революционных позиций. Поэтому наиболее характерной чертой ленинской эстетической концепции является непосредственная и естественная связь с делом революции и культурного строительства в молодом Советском государстве. Его мысли, высказывания, воззрения на культуру и искусство выдержали проверку временем, классовой и революционной борьбой, они обогащались практикой социалистического культурного строительства.

Наши идейные оппоненты не упускали случая подчеркнуть, что ленинские взгляды на искусство и культуру не представляют собой завершенной теоретической системы, что его наследие в этом отношении является «собранием» отдельных мыслей, высказываний, догадок, что в нем отсутствует цельная объединяющая концепция. Так, современный итальянский теоретик искусства Гуидо Морпурго-Тальябуэ пишет: «Напрасно искать на ленинских страницах единую эстетику, которую он или не имел намерения оставить, или не интересовался ею. Многочисленные страницы, которые он написал о Толстом между 1908—1911 годами, касаются идеологических, но не художественных аспектов».

Действительно, занятый исключительно важными практическими и теоретическими вопросами революции, Ленин не имел времени специально заняться проблемами искусства и изложить их систематически. Впрочем, и сам он еще в 1905 году высказывает сожаление и досаду, что у него нет и не будет времени заняться непосредственным изучением искусства — в этой увлекательнейшей области он видел широкий исследовательский простор для марксиста. Но это ни в коем случае не означает, что мы должны согласиться с тенденциозными утверждениями буржуазных критиков ленинского теоретического наследства. Взгляды Ленина на культуру и искусство являются частью общей, цельной марксистской концепции общества, его развития и обновления. Для Ленина литература и искусство не являются некой самостоятельной замкнутой сферой, предназначенной для изъявления человеческого духа, незаинтересованного и чуждого всякому практическому намерению и цели; напротив, он всегда осознает художественную культуру как существенный момент духовной эволюции общества и чрезвычайно высоко ценит ничем не заменимые возможности искусства воздействовать на человека и общество. Таким образом, литература и искусство включаются в целостную и оригинальную систему миропонимания, сущность которой не в созерцании, но в перестройке мира. В этом смысле внешне разобщенные и как бы «бессистемные» высказывания об искусстве по существу являются внутренне целостными и последовательными, до конца проникнутыми революционной идеей переустройства общества.

В отличие от множества современных буржуазных концепций культуры и искусства, которые при всей их систематичности порой приводят к отрицанию глубинной связи духовных проявлений с действительностью и жизнью, ленинское теоретическое наследие в этой области отличается последовательным и настойчивым подчеркиванием функций и значения культуры, ее непосредственной, живой и действенной связи с жизнью.

В теорию культуры Ленин смело вводит идею целенаправленного воздействия на мир ради его изменения и усовершенствования. В своих «Философских тетрадях» он замечает, что, когда мир не удовлетворяет человека, он решает своими действиями его изменить; и может его изменить, так как «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»*, то есть может предложить в научной или художественной форме проект его практического изменения. Но как, при каких условиях деятели социалистического искусства могут полноценно включиться в этот процесс преобразования мира? Ленин дает категорический и точный ответ и на этот вопрос.

**Творить свободно и радостно...**

На праздновании первой годовщины победы социалистической революции Ленин произнес речь, в которой сказал: «Могучее организующее орудие — искусство, монополизированное раньше буржуазией, — теперь в руках пролетариата. Лишь теперь пролетариат может творить свободно и радостно»**.

Отсюда ясно, что Ленин видит в искусстве огромную организующую силу, а в художественном творчестве — выражение свободы и радости. Здесь нет никакого противоречия. Ленин всегда рассматривал искусство как часть общепролетарского дела. В статье «Партийная организация и партийная литература» он ясно ставит задачу: социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийности литературы, развить его и провести в жизнь по возможности наиболее полно.

Но одновременно он всегда подчеркивал, что проведение принципа партийности неизменно предполагает не внешнее, административное навязывание этого суще-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 194.
** Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., «Искусство», 1969, стр. 431.

ственнейшего для социалистического искусства принципа, а прежде всего — сознательное, свободное принятие его.

Задача мобилизации зрителей или слушателей на активное гуманное действие разрушения старого общества и возведения нового должна быть не внешней, сверху навязанной повинностью, а глубоким убеждением, потребностью социалистического художника; эта убежденность наполняет его творчество смыслом и дает художнику удовлетворение и радость. Ленин никогда не считал человека искусства бездушным автоматом, точно откликающимся на конъюнктуру, без раздумий осуществляющим творческий процесс, но, будучи проницательным и верящим в человеческий разум политиком, рассчитывал на творческую изобретательность художника, его глубоко продуманную творческую позицию. Коммунистическая партийность означает единство воли художников как сознательных борцов за дело нового социалистического общества. Поэтому Ленин подчеркивает, что в области литературы «необходимо обеспечение большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию». Именно Ленину принадлежит высказывание, что «литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством», что «литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата»*, что талант — редкость и его не нужно расходовать попусту, а нужно ценить и заботливо оберегать, что новое общество создаст «свободную печать не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма... свободы от буржуазно-анархического индивидуализма»**.

Сегодня ленинский принцип партийности литературы и искусства наиболее часто критикуется со стороны немарксистских и ревизионистских эстетиков. Многие авторы полагают, что статья Ленина «Партийная организация и партийная литература» ценна только для определенного исторического момента, в который она появилась, и соответствует только тем потребностям, на которые она и отвечала. Но по существу Ленин всегда подчеркивал, что материалистическое мировоззрение при любой оценке конкретного события или явления должно ясно и открыто представлять позицию определенной общественной группы, он решительно боролся против мнимой беспартийности как лицемерного, пассивного, скрытого выражения принадлежности к «партии сытых, к партии господствующих, к партии эксплуататоров»*. Отвергая беспартийность как идею буржуазную, ленинская политика по отношению к искусству и художнику с удивительной диалектической гибкостью сочетает императив партийности с глубоко понимаемым своеобразием природы художника. Нам хорошо известна последовательная, принципиально точная и конкретная критика, которой Ленин подвергал позицию Горького. Но критика эта не ставила перед собой цели «уничтожить художника», она стремилась сберечь великого писателя для дела революции, для строительства новой жизни, и это ей действительно удалось. А. В. Луначарский на своем творческом пути так же поддавался влиянию некоторых немарксистских философских течений начала века. Но Ленину удается сберечь для дела революции и этот огромный талант: всем хорошо известна та колоссальная работа, которую проделал, направляемый Лениным, первый комиссар просвещения в молодом Советском государстве.

Тот факт, что в решающий час на стороне Ленина оказались многие виднейшие русские интеллигенты, доказывает жизненность и правильность ленинских принципов работы с творческими кадрами и руководства ими.

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 101.
** В. И. Ленин, т. 12, стр. 102.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 138.

Я должен подчеркнуть, что для нас сейчас особое значение имеют примеры ленинской заботы о людях искусства. Я имею в виду не только те случаи, когда по указанию Ленина выделялись продовольственные пайки писателям и художникам, но то, что он всегда на первый план выдвигал серьезность дела, а не мелкие конфликты, которые иногда могут заслонить собой главную цель. Он всегда подчеркивал необходимость поощрить талант, не преувеличивать значение человеческих слабостей и не жертвовать из-за них способным человеком. С единомышленниками и коммунистами Ленин отдавал предпочтение методам убеждения, а не грубому и прямому администрированию. Когда пролеткультовцы, начав атаку против «старого» театра, выдвинули требование ликвидировать «гнездо реакционного искусства», Ленин подчеркнул необходимость озаботиться тем, чтобы не прерывалась культурная традиция, одновременно утверждая, что старое искусство изменится настолько быстро, насколько сильным будет наступление новых художественных явлений.

Постановка вопроса о соотношении старых и новых течений в искусстве как проблемы идейно-эстетической и художественной является характерной и не случайной для Ленина.

Эти примеры ленинского отношения к старому и новому искусству, к художественной интеллигенции для нас сегодня должны являться образцами для изучения, ибо в условиях повышенно активной пропаганды современной буржуазной идеологии единство и сплоченность нашей творческой интеллигенции так же, как и конкретные художественные факты, которые непосредственно приобщают публику к нашим мыслям и чувствам, становятся главным фактором в деле нейтрализации внешних влияний. Борьба с теорией и практикой буржуазной идеологии не может ограничиваться лишь критикой, идейно и художественно она прежде всего выражается в создании полноценного, гражданственного социалистического искусства.

**Отрицание или сохранение художественной культуры?**

Мы знаем, что в этом вопросе Ленин был свободен от крайностей во взглядах, характерных для последователей Пролеткульта. Но сейчас вопрос о судьбах старой и новой культуры, о значении художественных произведений прошлого снова стал актуальным. Правда, постановка проблемы соответственно обновлена и формулируется приблизительно так: «Сможет ли современное искусство завоевать интерес массы людей, часами просиживающих у экранов телевизоров, независимо от того, какого качества программа им преподносится; сможет ли это искусство снова пережить ренессанс и смогут ли миллионы людей получить наслаждение от новых творческих достижений?..»

Действительно, развитие массовых средств коммуникации ставит художественный процесс в новые условия и предъявляет к нему новые требования. Но совсем не обязательно приводит к пессимизму или отрицанию накопленного художественного потенциала. Та острота, с которой в современном мире ставится вопрос об эффективности сегодняшнего искусства, объясняется иными, социального характера причинами. Выяснение этих причин заставляет нас вспомнить тезис Ленина о наличии двух культур во всякой национальной культуре.

В любой нации имеются трудящиеся и эксплуатируемые массы, условия жизни которых неизбежно порождают демократическую и социалистическую идеологию; одновременно в каждой нации имеется буржуазная культура, которая до поры существует как господствующий тип культуры. Необходимо добавить, что в условиях современного буржуазного государства этот тип культуры в огромной степени увеличивает свою агрессивность и наступательность по отношению к демократической и социалистической идеологии и культуре народных масс, потому что привлекает эти массы новейшими

Ленин — это когда узбечка на тракторе начинает вспашкой весну.

Ленин — это когда грустные от рабства песни становятся бодрыми и веселыми.

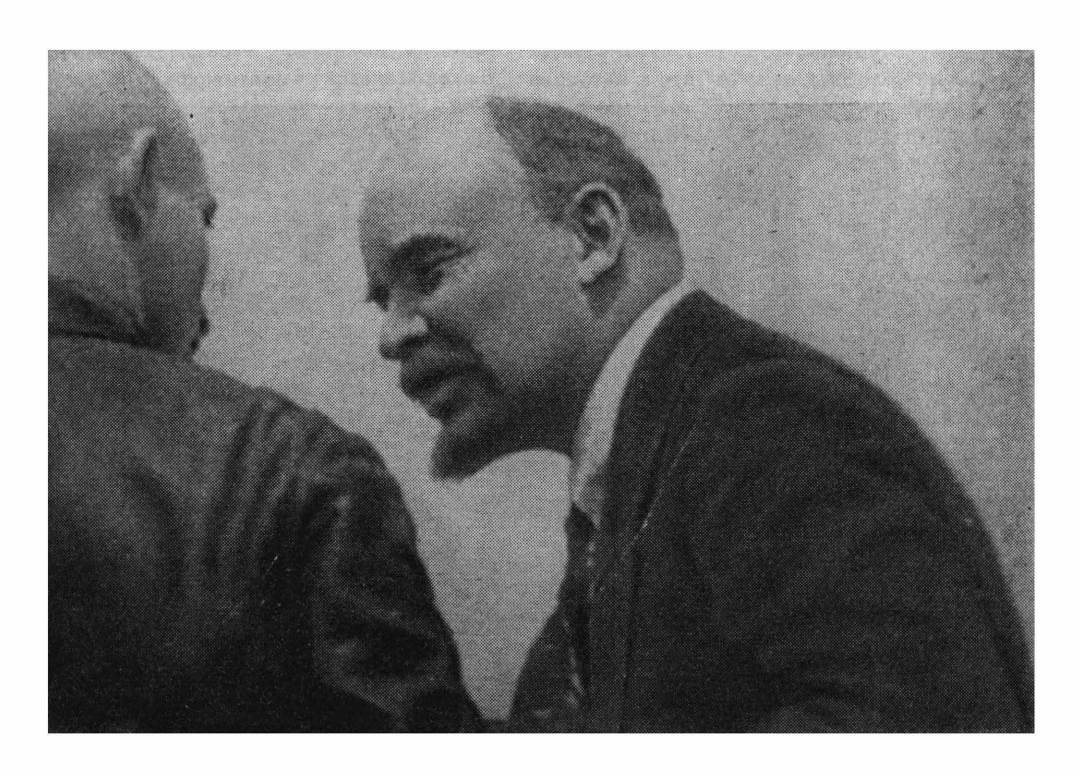
Ленин — это электрическая станция на Днепре. Это украинские девушки, получившие ордена, это узбек-батрак на посту главы правительства, это туркменка, сбросившая чадру, это пионерский узбекский оркестр (бывшие беспризорные), играющий в красной чайхане, это газета «Ленинский путь», это колхозные ясли.

Ленин — это честность, правдивость, самоотверженность, энтузиазм, прямота.

**Дзига Вертов**

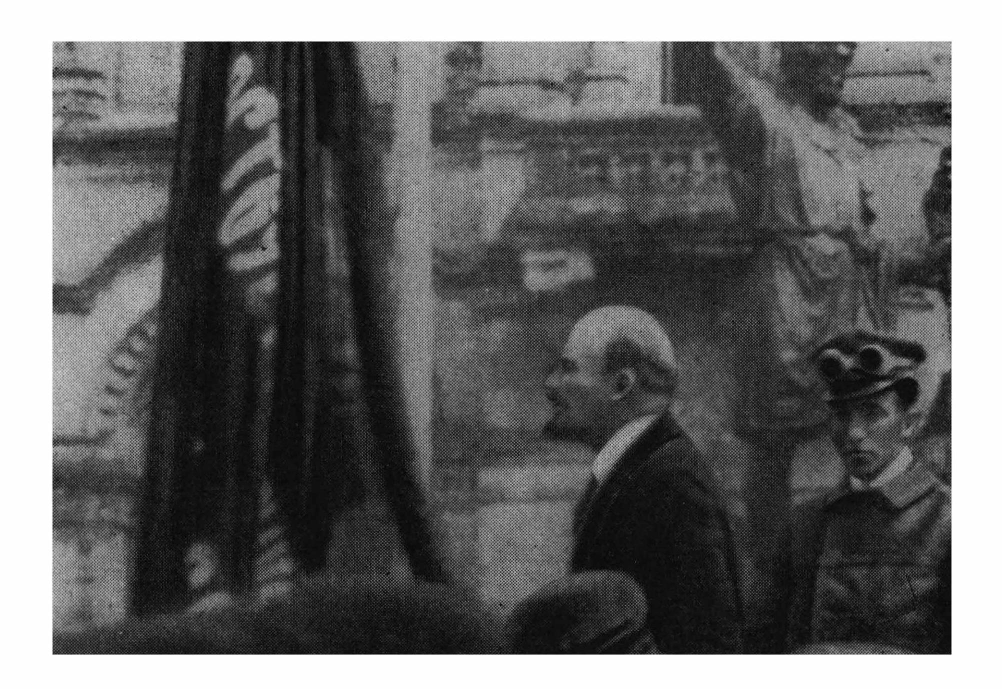
## «Живой Ленин»

**В. И. Ленин на Красной площади в Москве 25 мая 1919 года. Съемки оператора А. Левицкого**



«Живой Ленин»

**В. И. Ленин на параде войск Всевобуча в Москве на Красной площади. 25 мая 1919 года. Съемки оператора А. Левицкого**



средствами коммуникации. Кино, радио, телевидение, иллюстрированный журнал, пластинки, магнитофон в высшей мере стали средствами продолжительной аккумуляции и широкого распространения господствующего типа культуры. Эти новые технические и выразительные средства, которые бесспорно нужно отнести к прогрессивным достижениям человеческого гения, в условиях современной буржуазной цивилизации были сразу же приспособлены для целей и задач господствующей культуры. Деревня, которая дольше всего сопротивлялась насаждению официальной культуры и оставалась последним живым убежищем фольклорной традиции, с появлением телевидения подчинилась культурной ассимиляции. Никогда до сих пор буржуазная культура не была столь агрессивно-ассимиляторской и никогда до сих пор она не подвергала столь сильному натиску демократическую, народную идеологию и культуру. Действительно, необыкновенно возросла потребность слушать музыку или художественное слово, смотреть театральные спектакли и кинофильмы, но одновременно в гораздо большей степени уменьшилась возможность воспринимать подлинное музыкальное, театральное или кинематографическое искусство. Причина этого не столько в современных творческих возможностях, сколько в том, что люди, посредством своих капиталов управляющие современной индустрией культуры, сознательно оставляют за ней лишь функцию развлечения, отдыха, забавы. Тем самым вместо идейно-эстетической, действенной культуры они создают так называемую «культуру консервов», цель которой посредством развлечения и наслаждения обезоружить обыденное сознание, отвлекая его от насущных проблем.

Естественно, такая установка буржуазной культуры вызывает тревогу художественной интеллигенции за развитие искусства в век телевидения и магнитофона. Английский режиссер Линдсей Андерсон, комментируя свой фильм «Если...», говорит: «Были ли у меня осложнения, когда я снимал сцену бунта? Нет! Именно потому, что в Англии к искусству относятся не слишком серьезно и считают его лишь разновидностью развлечения. В конце концов, мир ведь изменяют не художники. Они могут только надеяться, что имеют некоторое влияние на общество. И это все».

Но если у известного английского режиссера чувствуется только умеренный пессимизм относительно возможностей искусства противостоять развлечению, то в других случаях взгляды оказываются гораздо более радикальными. Значительная часть современной западной интеллигенции осознает пороки цивилизации потребления и насущнейшую необходимость разрушения этого общества. Эти настроения естественно переносятся на стандартную, конформистскую буржуазную культуру и искусство.

Так, Кристиан Циммер, один из постоянных авторов экзистенциалистского журнала «Ле тан модерн», в статье, озаглавленной «Искусство и дух мая» (имеются в виду майские события 1968 года во Франции), пишет: «Но то, что внезапно оказалось под вопросом в эти майские дни, это искусство как целое, в его функции, в его дефиниции. Осмелюсь ли я сказать: в его существовании?» Отдавая себе отчет в деформациях, которым подвержены искусство и культура в современном буржуазном обществе, понимая, сколь часто они превращаются в инструмент интеграции, включения человека в цивилизацию потребления, ясно сознавая, что «последним словом буржуазной культуры является наслаждение» и что отношению современного буржуазного общества к искусству свойственна свобода игнорировать его значение, автор приходит к выводу: «Раз процесс эстетического соучастия с данного момента и дальше представляется одновременно как процесс восстановления и стерилизации, то художник получает единственную возможность: попробовать отказаться от своего предначертания». Так искусство оказывается осужденным, его функции неэффективными и, по сути, бессмысленными в условиях

высокоразвитой капиталистической цивилизации.

Как объяснить это посягательство на призвание художника? Утеряно ощущение реальной перспективы, утеряна вера в общественный прогресс, и при таком положении — вопреки субъективной честности и благородству намерений, — стихийно бунтующий против этого человек видит выход в тотальном отрицании художественных проявлений личности...

Сегодняшние «левые» эстетические концепции являются результатом того, что современная западная цивилизация не удовлетворяет человека и что, следовательно, ее необходимо изменить. Как, каким образом?

Напомню финал фильма молодого французского режиссера Мартина Кармитца «На восемь дней позже». Ответ героя картины на поставленный выше вопрос выражается в выстрелах по вещам в его доме; телевизор, портрет собственной жены, хрустальная ваза с цветами, вообще все атрибуты «буржуазного образа жизни» попали на мушку винтовки молодого человека. Финал фильма «Если...» содержит эпизоды вооруженного бунта и вооруженного насилия над обществом, своим конформизмом и лицемерием открывшим дорогу этому насилию и жестокости. Кинематографические журналы сообщают о множестве других лент, где пропагандируется воображаемый или действительный бунт юных подданных современного западного государства. Все эти факты ставят *марксистского эстетика и критика* перед *задачей сформулировать правильную точку зрения на стремительно возродившийся в последние годы политический фильм «левого толка» в западном киноискусстве.* Здесь, без сомнения, ориентиром должно послужить высказывание Ленина о том, что мелкобуржуазные демократы неизбежно будут колебаться между буржуазией и пролетариатом, между буржуазной демократией и советским строем, между реформизмом и революционностью, между любовью к рабочему и боязнью пролетарской диктатуры и т. п. Правильная тактика коммунистов должна заключаться в использовании этих колебаний, а не в их игнорировании; уступки таким элементам можно делать тогда и настолько, когда и насколько они склоняются к пролетариату — наряду с борьбой против тех, которые склоняются к буржуазии.

К сожалению, ликвидаторские тенденции по отношению к завоеваниям классической и современной культуры и искусства, призывы к «пролетарской революции» независимо от того, существует ли революционная ситуация, не являются привилегией радикально настроенного западного интеллектуала, стихийно, но справедливо бунтующего против условий, в которые поставлены человек и искусство в современном буржуазном мире. Если расширить картину современности, в ней вдруг появляется фигура проводника «культурной революции», который с красной книжкой в руках выступает в поход против завоеваний человеческой цивилизации, против классических произведений литературы и искусства. Как перед лицом этих жестоких фактов не вспомнить снова борьбу Ленина против пролеткультовцев, против фантазеров, которые, по выражению Луначарского, полагали, «будто бы можно словно из пистолета выстрелить сразу пролетарской культурой». Необходимо опять напомнить об «азиатской тьме», простиравшейся над Россией до Октябрьской революции, тьме, в которой Ленин всегда видел самое существенное препятствие успешному и быстрому продвижению к социализму. Как свидетельствует Луначарский, Ленин неоднократно повторял, что русским коммунистам было бы гораздо легче бороться и строить, если бы они унаследовали от господствующего класса более высокую и развитую культуру и что эта культура облегчит пролетариату западных стран после победы революции реальное и полноценное осуществление социализма. «Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших об-

разцов, традиций, результатов *существующей* культуры *с точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»*.

## Народные массы и социалистическая культура

Буржуазная философия культуры с конца прошлого века и по сегодняшний день постоянно обращается к теме опасности, вызванной «плебейским бунтом» против духовных ценностей. Здесь имеется в виду непрерывно расширяющееся участие народных масс в общественно-политической и культурной жизни общества, или, как выразился испанский философ Ортега-и-Гассет, массы появляются «в избранных местах, которые суть рафинированные творения человеческой культуры, на местах, сохранявшихся раньше для ограниченных групп, вообще для меньшинства». Это продвижение масс «из глубины социальной сцены» к рампе, к «избранным местам в обществе», превращение их в главное действующее лицо пугают многих западных авторов. В этом факте им видится нашествие «среднего» человека, «посредственной души», которая стремится устанавливать свои законы всюду, включая и область культуры и искусства. Ортега-и-Гассет пишет: «Сегодня массы думают, что имеют право навязывать и возводить в ранг закона общие мнения, вынесенные из кофеен и других людных мест. Я не знаю, были ли в истории другие эпохи, когда массам удавалось править так непосредственно, как в наши дни. И поэтому я осмеливаюсь говорить о сверхдемократии.

Такое наблюдается во всех областях и особенно отчетливо в области интеллекта. Возможно, я ошибаюсь, но когда писатель собирается разрабатывать некую тему, которую долго изучал, он должен принимать во внимание то, что средний читатель — никогда не занимавшийся этим предметом — будет читать не для того, чтобы чему-нибудь научиться у автора, а, напротив, чтобы проверить, совпадает ли текст с общими мнениями, которыми забита его голова».

Сегодня этот взгляд на деградацию культуры как на результат господства посредственности, господства масс достаточно широко распространен и разделяется даже людьми с широкими и демократическими убеждениями. Но наиболее проницательные из них все же отдают себе отчет, что в данном случае речь идет не столько о духовной диктатуре масс, сколько о диктатуре буржуазной культуры, которая сознательно приноравливается к посредственному вкусу. Известный итальянский режиссер Роберто Росселлини так формулирует драму «современного мира» в области культуры: «Радио, телевидение, грошовая литература ежедневно распространяют отраву, которая подтачивает истинную культуру, способную эту отраву обезвредить. Плохой кинематограф конкурирует с другими формами зрелища — с концертами или театром, водевиль конкурирует с серьезным театром, полицейский роман — с Толстым, телевидение — с выставками. Истинное искусство подвержено конкуренции продуктов субкультуры, серьезные идеи — конкуренции коммерческих идей; и победа всегда на одной и той же стороне: вульгарное легко торжествует над серьезным, так как вульгарное чрезвычайно понятно, а доставляемое им удовольствие легко доступно».

Это высказывание приподнимает завесу над истиной, и за «нашествием масс» мы открываем иных «героев», тех, которые ежедневно распространяют духовный яд субкультуры. И не демократизация культуры вызывает духовную деградацию, а фальсификация этой демократизации, превращение ее в чисто коммерческий процесс распродажи дешевых, низкокачественных эстетических удовольствий. Так оказывается, что вопрос инертности массового сознания имеет свою оборотную сторону, а именно — производство стандартных про-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 462.

дуктов культуры гораздо дешевле и доходнее.

Отсюда вытекает, что посредственный духовный потенциал является не имманентной, постоянной характеристикой народных масс, а итогом сознательного и методического насаждения определенного, посредственного типа культурной продукции. Ошибочно считать, что массы являются источником регресса и застоя, что их движение дает только негативные итоги. Важнейшая заслуга Ленина в том, что он создал развернутую и точную концепцию роли народных масс в социальной и культурной динамике современности. С гениальной прозорливостью он открыл, что главным условием ускорения процесса общественного развития является вовлечение в него новых сотен миллионов людей.

Средства массовой коммуникации призваны лишь облегчить процесс приобщения народа к культуре, а не нивелировать ее или доводить до состояния безликости. Задача культуры состоит не в том, чтобы уравнивать, стандартизировать людей. Претендовать, что мы сделаем всех людей равными друг другу — это пустая фраза, неоднократно указывал Ленин. Цель здесь совершенно иная — освобождение личности и развитие ее творческих возможностей. Поэтому важно приобщение масс к уникальным, неповторимым художественным ценностям, а не к стандартным продуктам искусства.

Но, может быть, правы те, кто утверждает, что массы не в состоянии полно воспринять это возвышенное, уникальное и глубокое искусство? Не доказывают ли факты, что циркуляция высоких духовных ценностей — это чрезвычайно сложный и редкий социальный случай?

Нужно еще раз подчеркнуть: Ленин никогда не считал, что необходимо создавать специальное облегченное искусство для масс, а ставил совершенно обратную задачу — приобщения масс к истинному, высокому, большому искусству. Ленинский тезис «искусство принадлежит народу» включает в себя и целенаправленное эстетическое воздействие на массы, воспитание их. Ленинская постановка специфичной для XX века проблемы массовой культуры радикально отличается от того, как ее понимают буржуазные философы. Ленин открыл реальные перспективы, указав определенные пути разрешения трудных дилемм и противоречий между элитарным и массовым искусством, между художником и публикой. Подчеркнув агитационное значение произведений Демьяна Бедного, он, однако, заметил: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди». Если это высказывание отнести ко всему искусству, оно будет означать, что призвание искусства не в совпадении с уровнем массового сознания, а в том, чтобы вызывать движение, эволюцию и прогресс публики. Это чрезвычайно существенно для социалистического искусства — оно не усыпляет, не поражает массовое сознание, а постоянно его вдохновляет на полнокровную и содержательную духовную жизнь. Ленинская концепция основывается на конкретном развитии и продолжении принципов взаимодействия искусства и народа, роли и места художественной деятельности в общей панораме культурного строительства.

## Важнейшее из искусств

У Ленина было ясное и четкое отношение к кино, к месту и роли, которое оно должно занимать в общественной и культурной жизни. В беседе с А. В. Луначарским он произнес фразу, ставшую крылатой и исключительно популярной: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Что же имел в виду Ленин, давая столь высокую оценку новому, только что родившемуся искусству? Ведь в то время, когда было сделано это заявление, к кино относились с высокомерием и пренебрежением, как к ярмарочному развлечению. Может быть, Ленин имел в виду фильмы, которые в то же время почему-либо недооценивались? Однако расцвет советского

революционного кинематографа тогда еще не наступил, и мировая слава пришла к нему несколько позднее. Поэтому доверие Ленина к новому искусству имеет более глубокие методологические основы и базируется на понимании важнейшей социальной функции искусства.

Это и подчеркивал Луначарский, когда анализировал знаменитую ленинскую мысль о кино. По его мнению, первый вывод, который из нее вытекает, заключается в том, что Ленин вообще искусство считал чем-то важным, и если он отдавал предпочтение кинематографу, то потому, что в искусстве он превыше всего ценил агитационно-пропагандистскую силу.

Одну из крупнейших задач пролетарской революции и социалистического строительства Ленин видел в создании новой социалистической культуры. А это прежде всего означает пробуждение и вовлечение в культурную жизнь миллионов людей, которые в условиях капитализма были лишены доступа к образованию и искусству, лишены возможности развивать свои эстетические способности, свои таланты. Поэтому отличительным признаком нового искусства Ленин считал народность. В беседе с Кларой Цеткин он блестяще сформулировал этот принцип народности социалистического искусства: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, и подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»*.

Но после того как с такой ясностью сформулированы задачи, необходимо искать и средства их реализации. Нужно искать конкретный способ, который позволит осуществить на практике демократизацию культуры, широкое ее распространение, превращение ее в достояние народных масс.

* «Воспоминания о В. И. Ленине», т. 2. М., Политиздат, 1957, стр. 456.

В кинематографе Ленин видел самое могущественное, самое активное средство демократизации культуры. Для него фильм — кратчайший путь от искусства к широким народным массам. Поэтому одной из первейших его забот было создание в только что образовавшемся социалистическом государстве широко разветвленной прокатной сети, организация собственного кинопроизводства, формирование агитпоездов, оснащенных проекционными аппаратами и фильмами. Существуют многочисленные свидетельства о конкретной помощи, которую в те трудные годы Ленин оказывал молодому искусству. Когда страна изнемогала от разрухи и голода, Ленин разрешил израсходовать миллион золотых рублей на приобретение за границей кинопленки; он советовал привлекать иностранные капиталы для производства необходимых киноматериалов и аппаратуры, требовал снимать значительные общественные события и использовать кино в технической, антирелигиозной, красноармейской пропаганде.

Но требуя, чтобы кино служило повышению идейного и эстетического уровня широких народных масс, Ленин понимал, насколько вредно ограничивать культурную деятельность требованием доступности. Он не возражал против зрелища, но одновременно советовал не забывать, что зрелище не может быть подлинным искусством, а только более или менее приятным развлечением. «...Наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Поэтому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры... На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»*.

Ленинские указания, ленинская политика в области кино дали великолепные

* «Воспоминания о В. И. Ленине», т. 2. М., Политиздат, 1957, стр. 458.

результаты. Его прозрения вскоре получили конкретную реализацию в бурном подъеме советского кино, в появлении шедевров, которые разнесли по всему миру дух революционного новаторства. Были созданы «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Юность Максима», «Человек с ружьем», «Чапаев», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», прекрасные, вдохновленные идеями Ленина фильмы Дзиги Вертова об электрификации, о победе социалистической революции в шестой части мира. Все это были фильмы, в которых воплотились ленинские идеи. В 1927 году В. Д. Бонч-Бруевич писал: «Броненосец «Потемкин» — это именно одна из тех постановок, о которых постоянно мечтал и на которых так настаивал Владимир Ильич...»

### За ленинский подход к современным задачам

Всем нам хорошо известно, что в своей краткой, но бурной эволюции кино сделало значительный прогресс в развитии как своего содержания, так и своей формы. Социалистическое киноискусство со своей стороны так же значительно продвинулось вперед и в идейно-тематическом отношении и в отношении художественной формы. Чем отличается достигнутый этап социалистического киноискусства? В качестве ответа я использую высказывание известного советского кинодраматурга Евгения Габриловича: «Процесс развития нашего искусства, его движение я особенно ясно представляю, вспоминая фильмы, посвященные В. И. Ленину. Прекрасные кинокартины тридцатых годов, начинатели этой темы, совершили великое дело. Но ограниченные киноэстетикой своего времени, они поневоле шли вслед за событиями, охватывали множество бытовых подробностей. Они сосредоточивали внимание на фактах ленинской жизни, не раскрывая глубину ленинской мысли.

Наступило время углубленного подхода к ленинской теме, время экранных поисков образного раскрытия ленинской мысли. Теперь режиссеры, сценаристы, исполнители озабочены тем, как передать на экране величие Ленина-мыслителя, раскрыть сам процесс рождения ленинской мысли... Эти поиски могут быть более или менее удачными, но важно общее направление исканий, которые охватили чуть ли не все жанры киноискусства». Развивая свою мысль, Е. Габрилович формулирует ее еще острее: «Современный кинематограф, отражающий уровень развития нашего общества, требует высокого накала мыслей, серьезного разговора, умного собеседника. И если иметь это в виду, то сами собой отпадут десятки киногероев, которые, к сожалению, бродят из фильма в фильм, вызывая уныние и обедняя образ нашего современника, образ нашей реальности».

Хочу тут же добавить, что поставленный Габриловичем вопрос прямо касается и нас и нашего кинематографа. Болгарское киноискусство ощущает настоятельную потребность в более глубоком освещении проблем современности, в размышлениях о насущных вопросах жизни. Чтобы наши фильмы стали могущественной силой, чтобы они могли воздействовать на зрителя, воспитывать его, необходимо повысить их художественный уровень.

Наше кино формировалось, разрабатывая тематику, почерпнутую из антифашистской борьбы. Антифашистская тематика позволила добиться определенных успехов, непосредственного контакта со зрителем. Она позволила весьма подробно исследовать проблему положительного героя в современном искусстве и при этом достичь достаточно высокого идейно-художественного уровня, то есть в какой-то степени приблизиться к современному идеалу умного, рассуждающего, мыслящего кинематографа. Однако в области современной темы успехи гораздо менее радикальны, единичны. Это неблагоприятно отражается на развитии нашего кино, на его взаимоотношениях с публикой. Постепенно мы пришли к нынешнему положению, когда доверие публики к болгарскому кино

значительно поколеблено и еще сильнее может быть подорвано из-за увеличения количества серых, безликих фильмов.

Так сегодня наш кинематограф оказался перед сложной, труднейшей проблемой — проблемой популярности фильмов, их действенности.

Перед нами снова с необыкновенной силой вырисовывается актуальная проблема, которая постоянно занимала марксистско-ленинскую эстетику,— проблема связи искусства с народными массами. При этом необходимо понять, что для нас она лишена чисто коммерческого смысла: речь идет не о популярности дешевых, поверхностно-развлекательных и занимательных картин, а о произведениях, которые в состоянии завоевать признание благодаря глубоким философским размышлениям о прошлом и настоящем.

О том, что наше киноискусство находится в начальной стадии разрешения этой острой социологической проблемы, свидетельствует развитие некоторых жанров, бывших ранее в пренебрежении. Появилось несколько детективных лент, увеличивается выпуск фильмов, которые в доступной форме рассказывают о нашем историческом прошлом. Все это, несомненно, создает известное оживление, но может привести к ожидаемым результатам только при условии, что так называемые «зрительские» жанры будут обращаться к актуальным вопросам, волнующим нашего современника. Кроме того, такое положение предполагает возрождение «серьезных» жанров, проблемного киноискусства, где наше отставание наиболее заметно. Я не могу себе представить настоящее и будущее нашего кино как ряд зрелищных фильмов или же как ряд сложных по форме и содержанию произведений; приключенческий фильм не решит социологической проблемы нашего кино, хотя ясно, что нельзя полностью отказываться от него. Только подлинное жанровое разнообразие поможет решить острую, наиболее важную для нашего сегодняшнего кино проблему публики. Только богатство тематики, форм и средств выразительности, широкий простор для мысли, беспокойство о судьбах искусства, забота о воспитании нового человека помогут найти путь к зрителю; если же мы продолжим демонстрировать на экране элементарные события, выражая при этом элементарные мысли и идеи, нам будет трудно выйти из теперешнего состояния, в котором оказалось наше киноискусство.

Требования нашего общества к искусству известны, это разработка современной темы, создание образа положительного героя, воспевание положительных примеров, взятых из жизни, повышение идейно-эстетического и художественного уровня, борьба против серости. Эти требования вновь прозвучали в речи тов. Т. Живкова перед Софийской организацией комсомола и в решении Политбюро ЦК БКП «За новый подъем литературы и искусства на всем идеологическом и культурном фронте». Партийные решения указывают на актуальность и необходимость дальнейшего улучшения организации и мобилизации творческих сил. Наша кинематография также должна подумать о своем художественном вкладе, которого ждет от нее общество, о сплочении творческих индивидуальностей.

Это необходимо потому, что сегодня одна из главных задач социалистического общества — контакт с публикой на эстетической художественной основе, содержательный досуг для широких народных масс, философское осмысление действительности. Осуществление подобной культурной политики, ее правильное ориентирование и выполнение требуют принципиального, ленинского отношения, последовательного проведения в жизнь заветов Ленина, его мыслей и идей о культуре и искусстве.

*София*

...Величайшая любовь человечества к Ленину, величайшее уважение к его гению вызваны прежде всего его деятельностью ради человечества. Великие идеи Ленина, его революционная энергия, его стремление объединить всех трудящихся вокруг знамени пролетарской партии — основное и главное, что принес Ленин в мир,— создали ему легендарную известность и принесли огромную неисчерпаемую любовь, которая переживет века.

**Сергей Васильев**

## «Живой Ленин»

**В. И. Ленин на праздновании Октябрьской годовщины в Москве на Красной площади 7 ноября 1919 года. Фрагмент кинокадра. Съемки операторов Г. Гибера и А. Лемберга**



Михаил Чесно-Хелл

# Боевое братство

В ряды Коммунистической партии Германии я вступил через три года после зверского убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Мне не довелось лично работать с Либкнехтом, но люди, близко знавшие его, постоянно были рядом со мной. От них слышали мы, молодые коммунисты, о героизме, готовности к самопожертвованию, о величайшей политической прозорливости вождя немецкого пролетариата. И оттого, что об этом говорили очевидцы, непосредственные участники революционных событий 1918 года, их рассказы звучали необыкновенно живо, убедительно, как будто мы сами прошли рядом с Либкнехтом незабываемые дни восстания немецкого народа.

В моей биографии есть долгие годы эмиграции, подпольной работы, встречи с Эрнстом Тельманом. Все это с предельной точностью хранит память. Эти воспоминания, личные переживания нашли свое отражение в творчестве.

В первые годы создания киностудии ДЕФА, первой организации демократического прогрессивного киноискусства на немецкой земле, вместе с писателем Вилли Бределем мы задумали создание фильмов о нашем дорогом «Тедди» — «Эрнст Тельман — сын своего класса» и «Эрнст Тельман — вождь своего класса». Мы хотели воскресить исторические события и рассказать о том, что знали лично, о тех событиях, свидетелями которых довелось быть.

Одной из главных задач нашего сценария было желание показать связи русского и немецкого пролетариата, показать влияние событий Октябрьской революции на революционное прозрение трудящихся Германии. Рассказать об активном, решающем влиянии бессмертных произведений В. И. Ленина. Есть в фильме и сцена непосредственной встречи Эрнста Тельмана с Владимиром Ильичем, встречи, которая во многом определила дальнейшие действия Тельмана.

В лице постановщика фильма режиссера Курта Метцига и исполнителя главной роли актера Гюнтера Симона мы нашли подлинных единомышленников. И эта напряженная творческая работа, воскрешающая славные страницы революционного прошлого Германии, принесла нам истинную радость.

По окончании фильма, параллельно с написанием других пьес, сценариев, я начал собирать материалы для создания сценария картины о Карле Либкнехте. Первая часть этого фильма, задуманного как дилогия, уже вышла на экраны, она называется «Пока я жив».

Не случайно она начинается сценой встречи Карла Либкнехта с посланцем Ленина — большевиком Фроловым, роль которого исполняет М. Ульянов. Таким началом мне хотелось подчеркнуть активизирующую, решающую роль ленинского учения в организации боевых сил германской революции.

В самые трудные годы торжества реакции, в годы гитлеровских застенков и пыток, концентрационных лагерей лучшие сыны и дочери немецкого народа свято хранили произведения Ленина. О жизни и творчестве одного из них — художника Альфреда Франка, погибшего от рук фашистов, рассказывает документальный фильм «Художник со звездой», сценарий которого мы написали вместе с женой. В картинах и скульптурах, созданных Франком в годы реакции и гитлеризма,

запечатлен образ Ленина. Ценой невероятных усилий десятков различных людей эти произведения сохранены до наших дней и занимают сегодня центральное место на выставках Академии искусств ГДР и Союза художников, посвященных столетию со дня рождения Ленина.

Мне не посчастливилось встретиться с живым Лениным. Как и миллионы людей, я знакомился с образом Ленина через документальный и художественный кинематограф. В Советском Союзе создано много хороших, впечатляющих фильмов о Владимире Ильиче. Большинство этих лент я видел. Но первое впечатление от встреч на экране с Лениным оказалось для меня самым сильным. И, признавая масштабность, гражданственность творческих позиций создателей ленинских фильмов, я не перестаю восхищаться фильмами М. Ромма и С. Юткевича — замечательных художников советского кино.

В августе 1971 года исполняется знаменательная дата — столетие со дня рождения Карла Либкнехта. К этому юбилею кинематографисты ГДР готовят вторую серию о жизни и революционной деятельности Либкнехта. Работа над сценарием этого фильма, которую выполняю я сейчас, приносит большое творческое удовлетворение. Этот фильм продолжит рассказ о тесных связях немецкого и русского пролетариата, о влиянии ленинской политики на революционное движение в Германии.

*Берлин*

Януш Газда

# Две грани Кинолениниaны

Когда сегодня мы смотрим ленинскую кинохронику, кажется, что все слишком коротко. Живого Ленина хотелось бы видеть дольше, присмотреться внимательно к каждой черточке лица, к каждому жесту, удержать в памяти все то, что неповторимо.

Первомайская демонстрация на Красной площади в Москве. Масса рабочих, крестьян, солдат. На трибуне — Ленин, настоящий, подлинный. За Лениным видно красное знамя, оно полощется на ветру. В этом знамени есть что-то от привычного символа. Но и оно подлинно. Вот пример того, как время придает новый смысл явлениям, которые вначале не трактовались как знаки. Магия хроники основана, кроме всего прочего, и на том, что она позволяет добраться до истоков, до первозданности.

Кинооператоры десятки раз снимали живого Ленина. Одна из съемок состоялась в октябре 1918 года во время прогулки по кремлевскому двору.

Ленин одет в темный костюм, на нем жилет, галстук в белый горошек, на голове — кепка. Вдруг он поднимает левую руку и делает несколько внезапных, странных движений. Непосвященному эти жесты непонятны, удивляют отсутствием мотивировки. Однако тогдашние советские зрители точно их понимали. Эти жесты раненой рукой были предназначены именно им.

На этот раз время отняло у знака его смысл и содержание.

Два фрагмента документальных фильмов — Ленин, который двигает рукой, обращаясь к зрителям, и Ленин, произносящий речь на фоне развевающихся знамен,

определяют так же два направления поисков, две возможности и для кинематографа игрового. С одной стороны — деталь, конкретность, которая когда-то была знаком и не приобрела характер метафорический. С другой же стороны — символ. Символ, который когда-то был конкретностью, деталью, но со временем превратился в метафору.

Во многих художественных фильмах Ленин был только символом, появлялся на экране не потому, что создатели хотели высказать о нем какую-то новую мысль, но потому что фигура Ленина была им нужна для выражения определенной общей идеи, для лапидарного идеологического комментирования определенных событий.

Это понятно. Ведь и в жизни, в сознании людей Ленин стал символом. Он был человеком, великим человеком, был вождем революции, но в то же время он воплощал собой эту революцию, ее идею, он был для миллионов людей в Советском Союзе и во всем мире символом борьбы и победы пролетариата. И естественно поэтому, что и в искусстве он должен был стать символом. Этот факт попросту является отражением действительности, коллективного сознания.

Но в задачу искусства входит раскрытие правды о человеке. Отсюда и в фильмах о Ленине ощущаются как бы два мотива: стремление показать вождя пролетариата и стремление показать попросту человека. Открыть в нем то, что величественно, патетично, то, что неповторимо, что вырастает до символа. И то, что в нем человечно, что позволяет заинтересоваться не только историей, но также его обычным человеческим обликом. И постоянно в фильмах о Ленине мы сталкиваемся как бы с конфликтом между тем, что величественно, и тем, что обычно.

Возьмем, например, картину Ю. Райзмана «Коммунист». В ней есть эпизод, когда Губанов приезжает в Москву за различного рода материалами. В поисках какого-то начальника он попадает на совещание в Кремле, в котором принимает участие и Ленин. И когда Ленин узнает, в чем дело, он решает помочь Губанову. Великий вождь революции заинтересовался маленьким делом. Так создатели фильма хотели обогатить образ Ленина чисто человеческими чертами, хотели показать, что государственный деятель, обдумывающий судьбы всей страны, понимает одновременно важность дел мелких. Замысел, в сущности, верный, но мы ощущаем в нем какую-то искусственность.

И здесь мы должны отметить еще одну роль искусства. С одной стороны, оно усиливает в нас действие символа, создает метафорический, обобщенный образ. А с другой — оно как бы полемизирует с устоявшимися воззрениями, со стереотипами мышления, делает реальной фигуру, которая стала символом. Тогда появляется новая проблема: как сделать ощутимым величие, не уменьшая его, как обогатить величественную фигуру мелкими штрихами, не обедняя ее одновременно. Это удается только немногим, выдающимся художникам.

Так было в фильме «Человек с ружьем» С. Юткевича. Здесь в одном из эпизодов, в коридоре Смольного, Ленин встречается с простым солдатом из крестьян, который мечтает добыть где-то корову и возвратиться домой. Актер, играющий Ленина, сумел оживить образ множеством мелких штрихов, деталей, показывая зрителю не только великого вождя революции, но также человека. Здесь подчеркивалась доступность Ленина, его интерес к делам, стремлениям и надеждам простых людей. Но эта черта Ленина сливалась здесь воедино с делами масштабными, с делами революции. Встреча крестьянина с Лениным убеждает в необходимости показанного контакта, благодаря которому не один, а оба собеседника оказываются обогащенными. Для Ленина эта встреча означает не только контакт с конкретным человеком, но также возможность влияния на этого крестьянина. Глубина этой сцены определяется выражением принципиальных мыслей общего характера с одновременной

максимальной индивидуализацией обоих действующих лиц. Солдат — это представитель многомиллионной массы жителей деревни, Ленин — вождь и мозг революции. Но одновременно каждый из них является индивидуализированным в подробностях человеческим существом.

Для нас, польских зрителей, «Человек с ружьем», так же как фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», имеют особое значение. Фильмы эти вышли на наши экраны вскоре после окончания войны, то есть в первый период существования народной власти в Польше. Марксистско-ленинские идеи не сразу приобрели популярность среди интеллигенции. И именно картины Юткевича и Ромма были одним из элементов воздействия на сознание общества. Для нас Владимир Ильич в «Человеке с ружьем» встречался не только с простым русским крестьянином, он встречался с нами, говорил для нас, убеждал нас.

Особенно важным в этом отношении был фильм «Ленин в Октябре». Мы увидели Ленина в действии и именно в момент переломный для истории человечества. Благодаря прекрасной игре Б. Щукина мы увидели на экране живого человека, могли наблюдать за его неповторимыми жестами, могли следить за тем, как Ленин корректирует свои методы действия и меняет выбор аргументов в зависимости от ситуации. При всем этом — что является моментом чрезвычайно существенным — Ромм не показывал своего героя как ясновидца, который принимает решения без обоснования, чудесным образом угадывая будущий ход событий. Мы были свидетелями становления ленинских мыслей, ленинских решений. Мы не только наблюдали за действием, но и познавали его мотивы.

Следующей картиной, которая в Польше была принята как выдающееся событие, явилась картина Юткевича «Ленин в Польше». И не только потому, что она рассказывала о польском периоде жизни Ленина.

Значение этого произведения определялось и знаменательным творческим экспериментом. Юткевич понял, что фильм о мыслителе должен основываться на драматургии мысли героя, а не на «абстрактных» фабульных анекдотах, пересыпанных цитатами. Возник фильм, какого еще не было в мировом кинематографе. Фильм немой, потому что он целиком комментируется Лениным из-за кадра спустя некоторое время после показанных на экране событий.

И, наконец, появилось «Шестое июля» Карасика и Шатрова. Пьеса М. Шатрова была хорошо известна польским зрителям, она ставилась во многих театрах, дважды показывалась по телевидению. И все-таки польская критика приняла этот фильм как откровение — в значительной степени благодаря превосходной игре Юрия Каюрова.

Мы увидели как бы нового Ленина. Правда, образ его соответствовал тому, что мы видели уже в фильмах Ромма и Юткевича, но одновременно перед нами открылись новые человеческие черты вождя революции. Здесь не придумывали новые, специальные, особые сцены, где передавались бы человеческие движения ленинской души. Нет. Просто в реакциях Ленина на важнейшие исторические события было открыто что-то чрезвычайно человечное, простое.

Есть в этом фильме минуты, когда Ленин показан уставшим, в навале событий, чувствующим неуверенность и опасения относительно их дальнейшего хода. Здесь изображение мельчайших реакций, моментов колебания, неуверенности не только не уменьшило величие и гений Владимира Ильича Ленина, но, наоборот, обогатило образ.

Камера с настойчивостью следит за Лениным, регистрируя минута за минутой его мысли, жесты, колебания и поступки. А это минуты исторические, в которых важно каждое мгновение, из-за чего приобретают они особую весомость.

Немаловажное значение имело и то, что

в изображении действий эсеров нет ничего карикатурного, как это нередко случалось на сцене и на экране. С момента, когда начинается путч, они становятся грозными противниками.

Фильмы о Ленине осциллируют между полюсами: между символом и подробностью, *между абстрактным величием и тонкими* наблюдениями, которые основываются на поисках человеческих движений души. Успех приходил к художникам всегда в том случае, если оба эти полюса им удавалось соединить в одно гармоничное, естественное целое.

*Варшава*

Мирча Александреску

# Вглядываясь в его черты...

Владимир Ильич Ленин был одним из первых, кто оценил, какой гигантской силой обладает целлулоидная пленка, какое прекрасное будущее уготовлено изобретению, поначалу ютившемуся в маленьких залах и многими встреченному с недоверием.

С первых же лет существования социалистического государства Ленин с большим вниманием относился к кинематографу. Убежденный в том, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино», он подписал декрет о национализации кинопроизводства и кинопроката и принял все меры для создания материальной базы и духовной среды, способствовавшей появлению шедевров Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова — фильмов «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Земля», «Арсенал», «Человек с киноаппаратом» и других.

Период значительного расцвета революционной кинематографии, большинством историков и теоретиков седьмого искусства названный «взлетом советского кино», во многом предопределен отношением Ленина к кино, его высказываниями и практическими мерами, принятыми под его непосредственным руководством. Ленин лучше и раньше других понял социальную силу и будущий размах этого массового искусства, он предугадал, что скоро оно завоюет сознание зрителей, став для них не просто предпочтительным зрелищем, но и каждодневной необходимостью.

Во время парада отрядов Красной Армии в 1919 году В. И. Ленина снимал оператор Эдуард Тиссэ. Ленин подошел к снимавшему его оператору и сказал, что не его должен снимать оператор, а тех, кто уходит на фронт. Эдуарду Тиссэ мы обязаны и другим кинематографическим документом, созданным год спустя, где Владимир Ильич снят на закладке памятника Карлу Марксу.

Луи Форестье, который снимал Ленина во время выступления, был обеспокоен: ему показалось, что шум камеры раздражает Ленина. Когда Форестье подошел к нему извиниться за причиненное беспокойство, Владимир Ильич вежливо ответил: «Ничего, ничего. Каждый должен делать свое дело».

Я привел лишь некоторые примеры, говорящие о безграничном уважении Ленина к кинематографу.

Прижизненные съемки Владимира Ильича Ленина, сделанные различными операторами, и документальные ленты Дзиги Вертова обеспечили человечество подлин-

ными свидетельствами о первом руководителе первого в мире пролетарского государства.

Кинематограф чувствовал себя, несмотря на это, в долгу перед Лениным. После смерти Владимира Ильича советские кинематографисты с возросшей силой ощутили необходимость создания образа вождя средствами художественного, игрового кино. Многие талантливые художники долгие годы посвятили попытке воссоздания на экране образа Ленина, вновь и вновь возвращаясь к возвышенной и ответственной задаче раскрыть величие и силу духа выдающегося гуманиста.

Первые исполнители роли Владимира Ильича с робостью приближались к ставшему легендарным образу, старались лишь точно воспроизвести внешность и жесты вождя. Так подошел к работе над ролью механик Никандров, которому выпало счастье первым сыграть Ленина в фильме Эйзенштейна «Октябрь».

Человек, мыслитель, товарищ по борьбе — в этих трех главнейших аспектах был проанализирован актером Максимом Штраухом образ Ленина в картинах «Человек с ружьем», «Яков Свердлов» и «Выборгская сторона». Штраух искал пути максимального приближения к образу, слияния с ним. Он исследовал грим, мимику, жесты. Он изучал произведения Ленина, чтобы в ритме фраз обнаружить специфический способ аргументации, стиль мышления Владимира Ильича.

В фильме «Рассказы о Ленине» Штраух использовал весь накопленный им опыт для раскрытия характера, в котором гармонично сочетаются необыкновенные качества выдающейся личности. Впервые кинематограф так глубоко проник во внутренний мир Ленина. Фильм показывает Ленина в момент вынужденного бездействия, в период болезни, когда он окружен заботой друзей, но лишен известий из внешнего мира и живет наедине со своими мыслями и чувствами. Прибегнув к обширной гамме эмоциональных приемов, Штраух добился редкой глубины и силы выражения. Роль в новелле «Последняя осень» — одна из лучших в его актерской карьере.

Глубокое знание психологии Владимира Ильича, основанное на многолетнем изучении его произведений и биографии, позволило Штрауху сделать в фильме «Ленин в Польше» шаг вперед в познании его индивидуальности. Фильм выстроен в форме длинного внутреннего монолога. Действие происходит в последние дни пребывания Ленина в Польше, но арест, заключение в тюрьму и высылка Владимира Ильича в сюжете занимают относительно мало места: события разворачиваются так, как о них вспоминает Ленин и как он их комментирует. Логическая структура мышления Ильича, диалектика его чувств диктуют композицию фильма.

Архивные документы, касающиеся левоэсеровского мятежа в Москве и связанных с ним событий, дали возможность Юрию Каюрову создать впечатляющий образ вождя в фильме «Шестое июля». Ленин, будучи главой окруженного контрреволюцией, находящегося перед угрозой войны государства, становится непримиримым, когда речь идет о защите революционного дела. Актером в личности Ленина выделены черты трезвого и мудрого политика, обеспечившие власти Советов победу в этот серьезнейший исторический момент.

История советской кинематографии тесно связана с именем Ленина. Широта и многогранность его личности не раз привлекали внимание кинематографистов, и каждое поколение привносило что-то новое в это коллективное исследование. О Владимире Ильиче сказано много, но сказано еще далеко не все. Для советской кинематографии его жизнь и деятельность остаются вечно открытой темой, в которую каждое из последующих поколений будет вносить свою лепту.

*Бухарест*

# Иржи Тауфер

Беззаветно люблю сердцем, разумом и душой
эту землю, где я побратался с судьбой.

Здесь, где рельсы поют, где турбины рычат,
довелось Маяковского мне повстречать.

А в лесах, где осенние плачут дожди,
где березы их плач осушают платками —
там я встретил Сергея Есенина.

А в сиянии электролампочки каждой
я увидел сияние глаз — Ленина...

* * *

Очень явственно слышно отсюда,
как на всех континентах
захлебывается кровью
умирающий немощный мир.
Здесь, на этой земле, очень явственно видно,
как под северным ветром,
как под светом пятиконечной звезды
люди фабрик и люди полей
вписали в чистую книгу Истории
первый инициал,
возникший из свиста машин,
пожинающих урожай,
из ритмичного стука колес:
эс-эс-эс-эр!
эс-эс-эс-эр!
...для всего современного мира
в монограмму столетья!

*Перевел с чешского Ст. Куняев*

*Прага*

**В. И. Ленин на праздновании Октябрьской годовщины в Москве. Красная площадь, 7 ноября 1919 года**



Сембен Усман

# Важнейшее из искусств Черного континента

В конце прошлого века Надежда Константиновна Крупская занималась с рабочими в вечерних школах на окраине Петербурга. Под видом невинных занятий по языку, истории и географии Крупская и ее коллеги вели марксистское просвещение рабочих, воспитывали в них классовую солидарность и готовность к предстоящей борьбе.

Молодое кино Африки — это вечерняя школа наших народов и в прямом и в переносном смысле слова. Оно просвещает людей, открывает им глаза на действительность, воспитывает в них национальное и классовое самосознание, готовность бороться за лучшее будущее, за социализм...

Я писатель, но мне приходится откладывать литературу и заниматься кино, потому что девяносто процентов африканцев неграмотны, а кино популярно. Нигде в Африке, будь то на рынке, в мечети или церкви, вы не увидите столько людей, как в кино. Я повторяю, что зал кинотеатра — это лучшая вечерняя школа Черной Африки. Когда Ленин в первые годы после Октября сказал: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»,— в молодой Советской республике тоже только начиналась борьба с неграмотностью.

Теперь слова В. И. Ленина о кино чрезвычайно актуальны для нас. Мы можем ставить в кино важные социально-политические проблемы борьбы против неоколониализма, и где бы ни происходило действие фильма, эти проблемы будут понятны в любом уголке континента.

Я перевел на язык уолоф «Манифест Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса, и следующие свои романы и фильмы тоже буду писать и ставить по-сенегальски. Теперь я собираюсь приступить к переводу на уолоф избранных сочинений В. И. Ленина.

Кино, которое насчитывает 75 лет, стало африканским искусством совсем недавно, после того как большинство стран нашего континента в последние десять-двенадцать лет получили самостоятельность. В произведениях Ленина, посвященных африканским колониям, их будущему и их роли в мире, можно обнаружить точное предвидение того, что африканская культура станет подлинной народной культурой и сыграет свою роль в освобождении негров Африки. Этот процесс начался и в кино. Сразу после получения независимости молодые африканцы поехали в развитые кинематографические страны для получения образования — во Францию, Италию, США, ГДР, СССР. Я предпочитаю советскую школу и выбрал Москву. Естественно, не каждый африканец, получив образование в Европе, сможет по возвращении на родину снять свой «Броненосец «Потемкин». Мы делаем первые шаги. Но ведь начало — половина дела.

В 1963 году, сразу же по возвращении из Москвы, я со своими товарищами основал

организацию африканских кинематографистов и с тех пор являюсь ее президентом. Сейчас появились первые фильмы почти во всех странах тропической Африки. Причем в некоторых они созданы очень яркими режиссерами. Таковы Мустафа Алассан и Умару Ганда в Нигере, Абабакар Самб и Полен Виэйра в Сенегале, выпускник ВГИКа Коста Диань и Мохамед Луи Акен в Гвинее, Дезире Экаре в Береге Слоновой Кости. Но говорить о тенденциях африканского кино, как это некоторые пытаются делать, еще рано — мы все-таки только начинаем, и нужно подождать несколько лет, пока определятся направления.

Чтобы понять положение, в котором находится кинематограф Черной Африки, нужно знать политическое положение в наших странах. За исключением Гвинеи, кино во всех наших странах находится в частных руках, государство не помогает ему, и мы сами называем наше кино партизанским. У кинематографистов нет денег на постановку фильмов. И борьба за создание фильмов, за африканское киноискусство является для нас и политической борьбой. Должно быть ясно, что борьба за национальное африканское киноискусство может окончиться победой только одновременно с победой в политической борьбе. Если наши страны пойдут по социалистическому пути развития, государство будет вкладывать средства в развитие культуры. Другого выхода нет. Еще в 1907 году Ленин в одной из своих бесед указывал, что «...кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но, что, конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

Эти слова Владимира Ильича Ленина прямо относятся к тому положению, в котором находится в настоящее время наше кино, и к той борьбе, которую мы ведем. Мы вынуждены обращаться к «пошлым спекулянтам», потому что у нас нет ни пленки, ни монтажных столов, ни камер, ни лабораторий. Чтобы проявить отснятую в Сенегале пленку, ее посылают в Париж. Национальные кинематографисты до тех пор, пока наши страны идут по капиталистическому пути, не могут самостоятельно снимать фильмы, потому что не располагают деньгами.

Наконец, готовые ленты негде прокатывать, потому что кинотеатры в странах Африки принадлежат западным компаниям, которые интересуются только прибылью. Исключений немного — Гвинея, которая смогла построить свои кинотеатры, Верхняя Вольта, которая сумела национализировать все кинотеатры в стране. Западные компании КОМАСИКО, СЕКМА и другие прокатывают итальянские, американские, испанские вестерны с перестрелками, полицейские фильмы с погонями, псевдоисторические боевики, не имеющие никакого отношения к цивилизации Европы или Америки, насаждающие варварство и бескультурье. Надо сделать так, чтобы африканец не убивал свои вечера на эту галиматью. Это совпадает с требованием Ленина, высказанным им в 1922 году: «...совершенно изгнать из репертуара наших кинематографов ту пошлость, которая стала обильным потоком приходить к нам из-за границы...»

У нас появляется профессиональное искусство на народной основе — процесс, похожий на тот, что происходил в советских республиках Средней Азии в двадцатые годы. Разница в том, что Советская власть создавала все условия для развития национальных культур, а мы стоим один на один с мощной западной культурой, с теми, кто несколько столетий старался заставить африканские народы забыть их историю и культуру. И сегодня они пытаются удержать в своих лапах ускользающую добычу, стремясь подорвать жизненные силы молодого африканского искусства.

В Ассоциации африканских кинематографистов в Дакаре висит плакат со словами В. И. Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Идеи Ленина о кино и его роли в жизни общества для нас особенно важны, потому что наша страна сейчас так же молода, как Советский Союз в двадцатые годы. Нам нужны фильмы, посвященные производственной пропаганде и естествознанию, сопровождаемые лекциями, о которых Ленин говорил, что они «...были бы в высшей степени полезны и занимательны для малоподготовленного зрителя и для его развития». Нам необходимо, как об этом мечтал Ленин, кинофицировать деревню. Нам нужно, как об этом писал Ленин, «более широкое и систематическое использование фильмов для производственной пропаганды».

Уделяя большое внимание кинохронике, В. И. Ленин считал «...не менее, а, пожалуй, и более важной... художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями...»

Я видел немного фильмов о В. И. Ленине, но все они меня восхищают, и работу своих советских коллег над Кинолениниaной я считаю благородной и замечательной.

*Дакар*

Акира Ивасаки

# Мой учитель

Можно смело сказать, что настоящее «осовременивание» японской культуры и искусства началось где-то в 1928 году, когда была создана Федерация пролетарского искусства Японии (АРР). Нечего и говорить о том, что ведущей теорией в творчестве художников всех видов искусства (литературы, живописи, кино, театра и пр.), объединенных этой федерацией, стала марксистско-ленинская теория. В мрачные годы войн и фашизации страны эти идеи и само движение подвергались непрестанным репрессиям и даже террору, поэтому все, кто был связан с ним, вынуждены были уйти в глубокое подполье. Многим пришлось провести немало лет в тюрьмах, некоторые так и не вышли из застенков, но ни тюрьма, ни убийства не смогли ни разрушить, ни отнять у людей светлые мечты и идеалы.

После войны впервые за все время Коммунистическая партия легализовалась, и благодаря новой мирной конституции японский народ приобрел гораздо большую по сравнению с довоенным или военным временем свободу слова и мысли. Идеи марксизма-ленинизма стали распространяться не только среди рабочего класса, они начали проникать и в среду ученых, художников.

В последние несколько лет оживился и приподнял голову пресловутый троцкизм. В борьбе со всевозможными расколами наиболее действенным оружием является для нас ленинизм.

Что касается лично меня, то Ленин был самым непосредственным и самым великим моим учителем. Когда я еще учился на первом курсе университета, мой товарищ, занимавшийся тогда подпольной работой, дал мне почитать одну книгу. На ее обложке было напечатано: «Imperialismus als jüngste Etappe des Kapitalismus». Это был известный труд Ленина об империализме. В тот период подобные книги были запретными, поэтому в Японии даже не сущест-

вовало их переводов. Нам приходилось добывать эти книги подпольным путем и читать в переводе на немецкий язык. То была первая революционная книга, которую я прочитал. Помню, как после прочтения ее у меня мелькнула мысль: видимо, именно о таком ощущении люди говорят, что «пелена спала с глаз». В книге давалась очень ясная и конкретная картина современной мировой истории, давалась предельно четкая формулировка капитализму и войнам. Поэтому я считаю, что эта книга была первой ниточкой, связавшей меня с идеями коммунизма.

По долгу своей специальности кинокритика мне посчастливилось просмотреть почти все картины о Ленине, побывавшие в Японии. Должен сказать, что все они и каждая по-своему очень хорошо и живо нарисовали образ великого революционера и великого человека. Но самое глубокое впечатление произвел на меня один из недавних фильмов — «Ленин в Польше» — шедевр, поставленный режиссером С. Юткевичем.

К сожалению, фильм этот еще не был в широком прокате на экранах Японии, но мне очень хочется, чтобы его купили и показали всему японскому народу.

*Токио*

Осмо Хелин

# В памяти финнов...

В. И. Ленин имел непревзойденное влияние на мышление, культуру и искусство настоящего столетия. Его влияние распространилось также на важнейшие основы культурного развития в Финляндии. Он создал широкие предпосылки позитивного развития многих областей жизни в нашей стране. В связи с этим мне хотелось бы привести слова президента Финляндской республики Урхо Кекконена из его заявления, сделанного совместному финско-советскому журналу «Мир и мы». Он сказал, в частности, что независимость Финляндии и рождение Советской власти в России — исторически неразрывно связанные между собой события. Великая Октябрьская социалистическая революция, руководимая великим Лениным, провозгласила принцип, предоставляющий народам право на самоопределение, что создало для автономной Финляндии предпосылки к объявлению Финляндии независимым государством.

Президент Кекконен констатирует, что В. И. Ленин, будучи руководителем молодого Советского государства, после провозглашения независимости Финляндии первым подписал этот декрет. (Президент отмечает, что это было логическим следствием положительного отношения Ленина к стремлению финнов освободиться от гнета царизма.) Это был благородный акт по отношению к малому соседнему народу. Бесценный вклад Ленина на благо независимой Финляндии навсегда сохранят в своей памяти благодарные финны.

Предоставляя Финляндии независимость, Ленин выразил благородство и широту кругозора. В Финляндии же, по получении независимости, к власти пришло буржуазное правительство. Вскоре после этого в стране началась гражданская война, которая завершилась победой белых при поддержке войск Германской империи.

В обществе, построенном за счет победы белых сил, влияние революционной России

было стерто. До того времени на протяжении десятилетий культура России и Финляндии были тесно связаны между собой. Огромное влияние на финскую литературу оказали великие русские писатели, особенно Толстой, Достоевский, Тургенев. А в произведениях великого финского композитора Сибелиуса слышались отзвуки музыки Чайковского. В полотнах народного художника Галлен-Каллела было больше общего с русским характером, нежели, скажем, с парижским салоном. Научная деятельность также была тесно связана с Россией. Многие видные финские ученые работали в русских учреждениях. После гражданской войны те немногие туристы, которым довелось побывать в Советском Союзе, автоматически попадали в списки государственной полиции и вообще подвергались гонению. Один из писателей, получивший впоследствии известность, был подвергнут полицейскому допросу, так как на границе в его чемодане была обнаружена советская литература.

В 20—30-х годах связи с восточным соседом не прервались полностью. Левые рабочие организации поддерживали и охраняли тонкие, рвущиеся порою нити связи с советской культурой. А в интеллектуальных кругах радикалов, которые зачастую получали поддержку от ушедшей в подполье Коммунистической партии Финляндии, были переведены некоторые произведения советских писателей. В небезызвестном клубе «Проект» демонстрировались фильмы таких мастеров советского кино, как Эйзенштейн и Пудовкин, после чего клуб и был закрыт.

Вследствие трагической военной ситуации между Финляндией и Советским Союзом обстановка враждебности против СССР, существовавшая в Финляндии, накалилась до того, что перешла всякие пределы человеческого разума. Послевоенному поколению было гораздо легче понять ошибочность антисоветской политики.

И вот пришлось начинать все сначала, как бы возвращаться к тому времени, когда Ленин дал Финляндии независимость. Два великих политических деятеля Финляндии — президенты Паасикиви и Кекконен при полной всесторонней поддержке политического руководства СССР создали политическую атмосферу доброго соседства между Финляндией и Советским Союзом.

Однако следует заметить, что характер человеческого мышления меняется медленнее, нежели законы и положения, а перемены в культурной жизни случаются значительно реже, нежели изменения в курсе внешней политики. Кроме того, отрицательное влияние оказывала на многих «холодная война». Таким образом, в 40 — 50-х годах, когда официальная внешняя политика страны последовательно проводила курс дружбы с Советским Союзом, в культурной жизни Финляндии, в области развития взаимоотношений с соседней страной, казалось, не было сдвигов. В крупнейших и влиятельнейших культурных организациях преобладало старое поколение и господствовали прежние взгляды. Для их представителей политика дружбы ограничивалась холодной сдержанностью или несколькими вежливыми фразами в торжественной речи.

Развитие международной политики, мощь Советской страны и ее достижения во всех областях жизни помогли в последние годы многим понять и осознать действительность. Все чаще и чаще проявляется это в искреннем интересе к СССР.

Молодая финская интеллигенция 70-х годов уже не та, что интеллигенция предвоенного периода. В 30-е годы студенчеством руководило фанатичное реакционное «Карельское академическое общество», целью которого было «мечом передвинуть границы далеко на Восток». В 40-е и частично в 50-е годы преобладающим был тип студенчества, которое скептически относилось к идейности, его целью было быстрое продвижение по ступенькам общества. Сейчас в Финляндии выступает новая интеллигенция. Ее интересует весь мир, и она стремится к исправлению его недостатков.

Конечно, эта позиция еще не установилась полностью, и много трудностей предстоит преодолеть в культурной жизни нашей страны. Однако в новом десятилетии развитие советско-финских дружественных взаимоотношений явно переходит в новую фазу. Расширение и развитие культурного сотрудничества между нашими странами будет происходить значительно быстрее.

Семена, посеянные мудрым Лениным, начинают давать урожай для финской интеллигенции. Начинает проясняться облик великого человека, друга. Она познает его таким, каким знала и видела его в свое время та финская интеллигенция, которая чувствовала себя единой с русскими революционерами и которая оберегала и укрывала Ленина, когда он искал в нашей стране убежище от царизма, нашего общего притеснителя.

Недавно одна из финских студенческих газет опубликовала на своих страницах (в нескольких номерах) иллюстрированный рассказ «Ленин — освободитель финского народа». Итак, круг замыкается или, лучше сказать — поднимаясь по восходящей спирали истории, мы достигли знакомого изгиба, но на ступеньку выше. Двери культурной жизни Финляндии и искусства открываются для обширных и плодотворных идей Ленина.

Я сам тоже работал над созданием фильма о Ленине. В дни празднования годовщины Великой Октябрьской социалистической революции у нас в Финляндии демонстрировался двухсерийный фильм в моей постановке «Путь Октября». Фильм был выпущен финским телевидением в сотрудничестве с советским телевидением. В настоящее время я работаю (в том же сотрудничестве) над новым телевизионным фильмом «100 лет со дня рождения Ленина».

Каким образом передать живой ленинский голос современному телезрителю? Работая над разрешением такой задачи, человек способен в полной мере оценить мастерство классиков, которые в решении той же проблемы достигли блестящих успехов.

Я вспоминаю «Октябрь» Эйзенштейна, который и сегодня поражает могучей символикой. Или взять «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина — это тоже великолепное и в высшей степени оригинальное творение на ту же тему. Нельзя обойти и третьего всемирно известного деятеля советского кино — Ромма. В фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» он создал вместе с актером Щукиным навсегда запоминающийся образ Ленина, настоящего вождя, чей острый ум правит, доминирует, который в то же время стремится смотреть на вещи глазами простого человека и всегда умеет слушать народ.

Новым значительным достижением является картина Юткевича «Ленин в Польше». Образ Ленина здесь является более живым и органичным, чем в какой-либо другой картине.

Когда я шел смотреть фильм Юткевича «Ленин в Польше», я не ждал от него многого, я думал, что это обычный полудокументальный фильм. Однако создатели фильма преподнесли зрителю интересное, возбуждающее мысли и чувства творение. «Внутренний монолог» в фильме — весьма смелый эксперимент: Ленин перед огромной массой зрителей думает вслух об обычных, мелких, будничных делах. Нам предоставляется редчайшая возможность видеть вблизи человека, который вскоре после этого взялся за колесо мировой истории и повернул его сильнее, чем кто-либо делал это до него. Именно так нужно рассказывать о Ленине в наши дни.

Возникает мысль о том — не сделать ли подобную же картину «Ленин в Финляндии»? Жизнь Ленина в Финляндии также была очень интересной. Он неоднократно бывал в нашей стране, в общей сложности провел здесь полтора года. Здесь он закончил свой труд «Государство и революция», здесь он познакомился со многими финскими и русскими революционерами, и отсюда он поехал руководить Октябрьской революцией.

*Хельсинки*

В. И. Ленин в Кремле. Москва. Февраль 1920 года. Съемки оператора В. Кьюбса



Б. Кедров, академик

# Диалектика и кино

*Один из возможных аспектов ленинских «Философских тетрадей»*

В. И. Ленин в «Философских тетрадях» заложил и разработал общую теорию материалистической диалектики как логики и теории познания, как логического обобщения истории всей человеческой мысли. Теория диалектики была развита Лениным настолько глубоко, что ее можно распространить на весь процесс познания, процесс отражения в его различных проявлениях, и прежде всего на область науки, где диалектика выступает в форме диалектики научных понятий, и на область литературы и искусства, где она выступает в форме диалектики художественного образа. Последнее касается и сферы кино как специфического вида искусства. В этой связи рассмотрим некоторые аспекты ленинских идей, содержащихся в «Философских тетрадях», дающие возможность с позиций этих идей осветить ряд методологических вопросов, касающихся кино и его изобразительных средств. Речь будет идти как о художественном кино, так и научно-популярном.

При этом мы заранее должны оговориться, что все нижеизложенное представляет собой рассуждения философа-естественника, далекого от специальности киноработника, а потому просим отнестись к этим рассуждениям снисходительно, если в них будут замечены какие-либо неточности с точки зрения принятой в киноискусстве терминологии. Само собой разумеется, что здесь дается лишь наше личное толкование некоторых методологических вопросов из области кинематографии без претензии на то, чтобы выдавать это за какую-то истину. Нам хотелось показать, что ленинские «Философские тетради» представляют собой такой богатейший кладезь идей и мыслей, что из него можно почерпнуть нечто весьма важное и ценное в философском отношении для понимания специфики кино.

## 1. Кино как специфический вид искусства

*...Вопрос не о том, есть ли движение, а о том, как его выразить в логике понятий.*

*В. И. Ленин*

Этот эпиграф говорит о понятийном способе выражения движения. Как и другие эпиграфы, он взят нами из ленинских «Философских тетрадей»*. В нем речь идет о понятиях, между тем как в искусстве речь идет о выражении движения в образах. Ведь само понятие «кино», «кинематограф» означает буквально «аппарат, описывающий движение». Поэтому ленинское высказывание, приведенное выше в виде эпиграфа, следовало бы применительно к кино перефразировать так: вопрос не о том, существует ли движение, а о том, как его выразить с помощью художественного образа.

Собственно говоря, всякое искусство в своей основе как раз и предполагает выражение движения специфически художественными средствами, причем движение понимается здесь не просто как механическое перемещение, а в самом широком смысле, как всякий процесс вообще, как всякое изменение и развитие. Если одни виды искусства, такие, как живопись или скульптура, фиксируют только один какой-то момент движения, подобно тому как схватывается оно моментальной фото-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 230. (В дальнейшем в тексте указываются лишь страницы этого издания.)

графией, то другие виды искусства, в том числе и кино, создают образ живого, совершающегося во времени, а не застывшего движения. Следовательно, речь именно о том, чтобы выразить средствами художественного образа движение, происходящее либо в природе, либо в общественной жизни, либо, наконец, в сфере нашей собственной духовной, мыслительной деятельности. Различные виды искусства отличаются лишь тем, какими конкретными средствами они этого достигают.

В отличие от традиционных форм искусства, возникших еще в древности (живопись, ваяние, музыка, литература и др.), кино родилось сравнительно недавно, вслед за фотографией, которая в форме художественной фотографии с полным основанием может быть отнесена к новым видам искусства, появившимся в течение последних ста лет с лишним. Кино является прямым ее продолжением, причем если художником в одном случае является сам фотограф, то в кино художников много: это и те, кого снимают, и те, кто снимает, и те, кто руководит съемкой, и те, кто создает сценарий. Представляет интерес проанализировать, как относятся новые виды искусства, особенно такие, как кино и телевидение, которые иногда определяются как синтетические или комплексные виды искусства, к традиционным, классическим его видам.

Немногим более ста лет назад философствующий химик М. Э. Шеврель выпустил в Париже в 1866 году первый том своей «Истории химических знаний», где коснулся классификации наук вообще, и не только наук, но и различных видов литературы и искусства. Сегодня его «естественная классификация» выглядит довольно наивно; тем не менее она представляет для нас интерес с той стороны, как подходил к данному вопросу естествоиспытатель накануне появления новых «синтетических» видов искусства. В приложении к названному тому говорится об «абстракциях, рассмотренных относительно искусств и художественной литературы», причем выделяются два круга вопросов, касающихся отношений между человеком и искусством и между человеком и литературой.

Искусства различаются, по Шеврелю, в соответствии с тем, на какие органы чувств они оказывают воздействие и оказывают ли они это воздействие одноактно или же меняясь последовательно в течение довольно длительного времени. В итоге получается следующая схема, в которой искусства разделены на три группы: *a*) говорящие глазам (скульптура, живопись, архитектура), причем каждое из них действует одноактно; сюда же Шеврель отнес и садоводство; *в*) говорящие ушам (музыка, действующая только последовательно во времени); *c*) говорящие духу (поэзия, действующая постепенно, но так, что память может представить ее одноактно). Художественная литература подразделяется по видам и жанрам. Но здесь совсем выпал вопрос о характере взаимодействия между художником — творцом произведения искусства или его исполнителем — и аудиторией.

Если не касаться содержания самого искусства и литературы, а ограничиться лишь учетом характера тех средств, какими оно воздействует на аудиторию, то можно дать более конкретную классификацию различных видов искусства и литературы. При этом выделим три основных признака:

1) Каким способом доводится образ, созданный данным видом искусства, до аудитории? Он может доводиться непосредственно как зрительный или звуковой образ, то есть как то, что можно увидеть или услышать непосредственно или же опосредованно в форме той или иной символики, каковой служит знаковая запись, например буквенная, цифровая, нотная и т. д., которую надо уметь читать и смысл которой раскрывается лишь в процессе чтения.

2) В какой связи с аудиторией находится данный художник — конкретный создатель или исполнитель произведения искусства — в момент, когда оно доводится до аудитории? Соответствующий представитель искусства или литературы может иметь

в этот момент живой непосредственный контакт с аудиторией или же такой непосредственной обратной связи у него с ней нет, а реакция аудитории доходит до него опосредованно, через рецензии.

3) Каков характер самого образа, который адресуется аудитории? Образ может быть статическим, и тогда он обязательно зрительный, но он может быть и динамическим, развертывающимся во времени, и в таком случае он может быть зрительным, звуковым или зрительно-звуковым.

Добавим, что часто, хотя и не всегда, посредником между создателем того или иного произведения искусства и аудиторией оказывается исполнитель, который и доводит это произведение искусства до аудитории, воздействуя непосредственно чувственно на нее. Но даже в тех случаях, когда нет необходимости в таком посредничестве, живой непосредственный контакт между создателем художественного произведения и аудиторией часто невозможен, так как аудитория воспринимает это произведение в отсутствие его создателя и даже тогда, когда его уже нет в живых.

Соответственно отмеченным трем признакам можно составить следующую схему, охватывающую основные виды искусства, включая и художественную литературу:

Здесь радио включено в число искусств в том смысле, что артист воздействует на невидимую для него аудиторию только своим голосом. Пластика, мимика и гимнастика хотя и сопровождаются музыкальным аккомпанементом, но сами артисты остаются невидимы. Там же, где движения тела являются интерпретацией музыки (балет), искусство становится зрительно-звуковым. Разумеется, все такие подразделения весьма условны и, во всяком случае, лишены резкости. Следует также учитывать, что нередко создатель произведения искусства может быть сам его исполнителем.

В двойную рамку мы заключили новые виды искусства, именуемые комплексными или синтетическими. В самом деле, произведение киноискусства является результатом творчества не одного лица, а целого коллектива, выполняющего различные функции, причем только при их взаимодействии создается само художественное произведение — кинокартина. Если хотя бы одно звено из этого взаимодействующего ряда выпадет, итог не будет достигнут. Сюда, как известно, кроме киносценариста, кинорежиссера и киноартистов относятся и такие, на первый взгляд «технические работники», как кинооператор и киномон-

<table>
<tr><th colspan="2" rowspan="4">Непосредственная связь (контакт) между художником и аудиторией</th><th colspan="5">Образ, воспринимаемый</th></tr>
<tr><th colspan="4">непосредственно чувственно</th><th rowspan="3">посредством чтения</th></tr>
<tr><th rowspan="2">статический, зрительный</th><th colspan="3">динамический</th></tr>
<tr><th>звуковой</th><th>зрительный</th><th>зрительно-звуковой</th></tr>
<tr><td colspan="2">имеется</td><td>живые картины</td><td>пение; ораторское искусство; музыкальное исполнение; художественное чтение</td><td>танцы; игра мимики; художественная гимнастика</td><td>театр</td><td>—</td></tr>
<tr><td rowspan="2">отсутствует в момент, когда произведение искусства</td><td>создается</td><td>живопись; скульптура; архитектура; художественная фотография</td><td>—</td><td>немое кино</td><td>звуковое кино</td><td>художественная литература; драматургия; музыкальное композиторство</td></tr>
<tr><td>исполняется</td><td>—</td><td>радио</td><td colspan="2">телевидение</td><td>—</td></tr>
</table>

тажер, без которых также невозможно создание кинокартины. Таким образом в кино осуществляется взаимодействие таких «структурных элементов», которые связывают кино и с театром, и с художественной фотографией, и с драматургией.

Дальнейшим развитием этого синтетического вида искусства является телевидение, которое в несравненно большей степени приближает художника (артиста, оратора) к аудитории, нежели это достигается в кино, хотя и здесь художник остается лишенным обратной связи со своими слушателями и зрителями и не в состоянии корректировать свое выступление в соответствии с реакцией на него со стороны аудитории. Сама же аудитория воспринимает художника, выступающего по телевидению, как живое общение с ним, в отличие от кино, где мысль о таком общении исключена с самого начала, поскольку кинокартина уже снята и воспроизводится на экране как готовая, законченная. Напротив, при телепередаче аудитория чувствует, что она наблюдает не готовый, заснятый уже результат, а сам п р о ц е с с исполнения или импровизации. Особенность таких видов искусства, как телевидение, состоит, в частности, в том, что художник (артист), не видя перед собой аудитории, сам должен все время мысленно воображать ее и вызывать в себе чувство отсутствующей обратной связи с нею, дабы корректировать свое выступление так, словно он видит и слышит реакцию аудитории на свое выступление. Как нам кажется, в будущем телеартистами будут становиться как раз те, у кого такая способность или, лучше сказать, такой талант будут развиты в достаточно большой степени.

Приведенная выше схема при всей ее неполноте все же дает известное представление о том месте, какое занимает кино в общей системе различных видов искусства, охарактеризованных со стороны присущих каждому из них средств передавать и изображать движение с помощью соответствующих образов и приемов общения художника (артиста) с аудиторией.

## 2. Что движется в кино?

*Мы не можем представить, выразить, смерить, изобразить движения, не прервав непрерывного, не упростив, угрубив, не разделив, не омертвив живого. Изображение движения мыслью есть всегда огрубление, омертвление,— и не только мыслью, но и ощущением...*

*В. И. Ленин*

В этом эпиграфе (стр. 233) выражена та мысль, что движение, как живое противоречие, не может быть воспринято человеком непосредственно без предварительного его расчленения, а значит, и остановки, причем это касается восприятия движения не только мышлением, но и ощущением. Последнее замечание очень важно как раз для области искусства и литературы, где при восприятии образов аудиторией большую роль играет чувственная, эмоциональная сторона этого восприятия.

Разумеется, ленинское выражение следует понимать прежде всего в познавательном, но не техническом плане. Однако применительно к кино здесь обнаруживается возможность затронуть и техническую сторону дела, ибо, как об этом уже говорилось в первом разделе статьи, речь идет о том, каким образом выразить движение с помощью соответствующих изобразительных средств. В художественной фотографии, как и в моментальной фотографии вообще, фиксируется только один захваченный нами кусок (или момент) движения, представленный в застывшем виде. Ряд последовательных снимков, фиксирующих одну за другой возникающие фазы движения, не меняет дела, хотя, будучи расположены в ряд, они дают более полное представление о движении, нежели один изолированный снимок (или кадр). Этим способом удается лишь наглядно подтвердить ту мысль, что мы не в состоянии выразить, изобразить движение (непрерывное), не прервав его, не разделив его как бы на части, то есть на отдельные фазы.

Каким образом все же удается на экране изобразить реальное, живое движение не

прерванным и не разделенным на части, а непрерывным и связным? В связи с этим встает вопрос: что же на самом деле движется в кино, когда мы видим движущиеся тени на экране? Я вспоминаю, как однажды много лет назад мне пришлось консультировать с философской стороны диссертацию одного киноработника, который на поставленный вопрос давал ответ: движется сам образ. Я же пытался ему доказать, что движется в данном случае не образ, а кинолента, прокручиваемая с определенной скоростью в проекционном киноаппарате. Но в силу особого устройства человеческого глаза как физиологического органа зрения у нас субъективно создается впечатление непрерывного движения, тогда как на самом деле на экране в быстром темпе сменяются статические картины моментальных фотографий, заснятые в строго последовательном порядке. Если бы человеческий глаз обладал способностью при любой скорости смены статических картин улавливать их неподвижность, их статичность, кино и телевидение были бы невозможны. Ведь и в случае телевидения каждый раз электронный луч рисует на телеэкране отдельные фазы движения, но с такой быстротой, что для нашего глаза это производит впечатление непрерывного движения.

Поясним сказанное самым простым примером. Допустим, что на определенном месте каждой страницы книги мы сделали зарисовки какой-либо фигурки с последовательными изменениями ее частей. При быстром листании книги у нас возникнет впечатление — по тем же хорошо известным причинам, связанным с физиологией нашего органа зрения,— живого движения, как это получается при мультипликационной съемке. Но ведь ясно, что здесь нет никакого движения этой фигурки, а движение относится только к листанию книги. Точно так же бегущие рекламы лишь создают видимость движения светящихся слов или фигур, тогда как движутся электрические контакты, замыкающие и размыкающие соответствующие электроцепи, в результате чего одни лампочки зажигаются, другие гаснут.

Движущиеся образы в кино совершенно аналогичного в принципе происхождения: это ряд статических образов, но сообщаемых зрителю в таком порядке и с такой скоростью, что зритель воспринимает их как движение самого образа. На самом же деле здесь используется известная ограниченность человеческого глаза, но используется в интересах самого человека, открывая возможность создания такого замечательного и весьма специфического вида искусства, как кино.

Но из этого не следует, что для оправдания права на существование кино нужно обязательно толковать сами образы в кино как движущиеся физически. Кстати сказать, ни в каком подобном обосновании кино вообще не нуждается, и свое право на существование оно взяло не из философских и физических источников, а из живой практики, из самой жизни.

Если же мы вздумаем утверждать, будто в кино реально, физически движется не прокручиваемая киномехаником кинолента, а сами образы, то мы фактически встанем на критикуемую Лениным точку зрения Чернова, который «изображает движение как сумму, связь состояний *покоя*, т. е. (диалектическое) противоречие им не устранено, а лишь прикрыто, отодвинуто, заслонено, занавешено» (стр. 232). На практике в киноискусстве подобное «заслонение» и «занавешивание» сыграло исключительно полезную роль, но нельзя это переносить и в область гносеологии, принимая за реальность, за физическое движение то, что только нам к а ж е т с я движущимся, а на самом деле представляет собой сумму последовательных состояний покоя.

Поскольку речь зашла о кажимости, отметим, что смешение ее с действительностью может привести к серьезным ошибкам. Так все геоцентрическое учение Птолемея было построено на таком именно смешении: людям к а ж е т с я, что Солнце, звезды и планеты движутся вокруг Земли, это люди в и д я т непосредственно. Пона-

добились Коперник, Джордано Бруно и Галилей, чтобы развеять это заблуждение. Точно так же наивному человеку кажется, что живые существа способны приспособляться к окружающей их среде путем прямых изменений, которые вызывает в них эта среда и которые они передают по наследству своим потомкам. Это наивное представление, вполне аналогичное в гносеологическом отношении птолемеевскому учению, было развито в целое биологическое учение Ламарком в начале XIX века. Только много лет спустя оно было опровергнуто Дарвином и современной генетикой вопреки бешеному сопротивлению со стороны тех, кто пытался полтораста лет спустя отстаивать взгляды Ламарка, к тому же в ухудшенном их варианте.

Но с точки зрения искусства — кино и телевидения — кажимость при определенных условиях для нашего глаза непрерывности движения сыграла исключительно важную роль, надо лишь помнить, что это только кажимость, а не сама действительность. В действительности же дело обстоит иначе, нежели мы видим на экране. Разумеется, от понимания этого различия между кажимостью и действительностью вовсе не исчезает у нас ощущение непрерывности движения в кино и телевидении, так как, повторяем, наш глаз не в состоянии отличить — за определенными границами скорости появления отдельных статических кадров — кажимость от действительности.

### 3. Показ общего на экране

*...Отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное.*

*В. И. Ленин*

В приведенном высказывании Ленина (стр. 318) выражена диалектика общего и отдельного, их взаимосвязь и взаимопроникновение, поскольку они составляют единство противоположностей. Это относится в равной степени и к науке, которая выражает познанную ею истину в форме понятий, и к искусству (включая литературу), которое выражает ту же истину в форме художественного образа. Но при всем том между диалектикой понятий и диалектикой образов, отображающих лишь с разных сторон и в разных формах одну и ту же истину, имеется существенное различие: наука выражает диалектическую связь между общим и отдельным или шире — между всеобщим, особенным и единичным в форме всеобщего (понятия), тогда как искусство (включая художественную литературу) выражает ту же диалектическую связь между всеобщим, особенным и единичным, но только в форме единичного.

В самом деле, чтобы достичь полноты и чистоты отображения изучаемого объекта и присущей ему закономерности, наука стремится максимально элиминировать все случайное, индивидуальное, неповторимое, единичное, присущее отдельным изучаемым ею предметам и посредством обобщения схватить и выразить лишь всеобщее как момент универсальной связи явлений мира, как момент общей закономерности его вещей и процессов. Но при этом черты особенности и единичности наукой не отбрасываются, а как бы включаются неявно, имплицитно в признаки всеобщего, которое на первый взгляд выступает только одно в научных понятиях. Здесь речь идет о диалектико-логическом обобщении, которое существенно отличается от формально-логического; последним оперируют в формализованных областях знания. Попытаемся показать это различие на следующем простом примере. Когда употребляют понятие человек как всеобщее, то есть как человек «вообще», то могут поступить двояко: с формальной точки зрения это понятие образуется путем только отбрасывания, элиминирования всех единичных признаков отдельных людей, а также всех их особенных признаков (национальных, расовых, классовых, половых, возрастных, профессиональных и др.). Все, что останется после такой операции обеднения общего понятия, и составит понятие «чело-

век» в его формально-логической трактовке.

Диалектическая логика, напротив, отвлекаясь от особенных и единичных признаков отдельных людей и их групп, не отбрасывает эти признаки, а включает их в общее понятие «человек». Понятие «человек» поэтому охватывает собой и мужчин и женщин, и взрослых и детей, представителей всех народов и рас и т. д. Благодаря этому здесь имеет место диалектическое единство всеобщего, особенного и единичного, но в форме всеобщего, признаки которого в явном виде только и присутствуют в соответствующем определении данного понятия.

В связи с этим можно привести ленинское высказывание по поводу процитированной им формулы Гегеля: «Прекрасная формула: «Не только абстрактно всеобщее, но всеобщее такое, которое воплощает в себе богатство особенного, индивидуального, отдельного» (все богатство особого и отдельного!)!!,— добавляет Ленин и заключает по-французски: — Très bien!» (Очень хорошо!) (стр. 90).

Конечно, формальный логик может придраться и спросить: как же это всеобщее может включать в себя все богатство особенного и единичного, когда при его определении как понятия указываются лишь признаки всеобщего? Но это так потому, что указанное диалектическое единство трех отмеченных сторон действительности выступает в данном случае именно в ф о р м е всеобщего, но по своему с о д е р ж а н и ю трактуется, понимается и применяется так, как его охарактеризовал Ленин, разбирая «прекрасную формулу» Гегеля.

Когда же речь заходит об искусстве, в том числе, конечно, и о кино, положение вещей изменяется весьма существенно: если понятие есть выражение указанного единства в той форме, которая отвлекается полностью от особенности и единичности, то художественный образ, напротив, есть такое выражение того же единства, где общее и особенное, типичное выступает в форме единичного, например, в форме данного конкретного живого человека, а не человека «вообще». Только в том случае художественный образ правдив, художественно верен, только тогда он живет на полотне, в музыке или на экране, когда он свободен от всякой абстрактности, ходульности, всякого штампа, короче говоря, когда моменты всеобщего и особенного в нем не даны в голом виде, а органически слиты в единичном и выступают только через единичное, индивидуальное, составляя как бы внутренний, не навязываемый нарочито аудитории срез живого образа. Малейшее нарушение требования всякого искусства — давать диалектическое единство всеобщего, особенного и единичного в форме единичного — приводит к мертвому схематизму, к потере ощущения живой жизни. Ибо общее, как писал Ленин, существует, а значит, и проявляется только в отдельном и только через отдельное.

Этот вопрос приобрел особую значимость в связи с многократными попытками показать наглядно в виде образов диалектику и ее законы. При этом обычно упускалось из вида, что само по себе всеобщее, будучи абстрактным в научном смысле, не может быть воспроизведено в художественной форме н е п о с р е д с т в е н н о. Диалектика же есть наиболее общая наука, а ее законы суть наиболее общие законы всякого движения, где бы оно ни происходило. Поэтому ее показ на экране неизбежно должен был вызывать большие трудности.

Между тем задача ставилась и решалась иногда чрезвычайно упрощенно: дело сводилось к тому, чтобы привести наглядные примеры в форме образов к тем или иным «чертам» или законам диалектики. Так, чтобы продемонстрировать закон перехода количества в качество, приводятся примеры химического взрыва или горения, извержения вулкана, рождения и смерти живого существа и т. д. и т. п. Точно так же для демонстрации закона борьбы и единства противоположностей приводят примеры поедания хищником своей пищи, или при-

тяжения и отталкивания намагниченных или наэлектризованных тел, или же картины войны или забастовок и т. д. и т. п. Но если мы встанем на место зрителя, то сможем легко представить себе, что зритель не увидит никаких законов диалектики, а увидит только некоторые единичные явления природы или же события общественной жизни. Конечно, в этих явлениях и событиях скрыты какие-то общие причины, общие законы, общие связи. Но сами по себе эти общие причины, законы и связи не поддаются наглядному, чувственному изображению: мы видим на экране взрыв динамита или извержение вулкана, и только, но не видим закона перехода количества в качество как общего. Точно так же мы видим поедание кролика волком или стрельбу из орудий, но не видим ни борьбы, ни единства противоположностей. Только в порядке обобщения зритель мог бы прийти к тому выводу, что за увиденным на экране скрыт такой-то закон. Но сам зритель сделать этого не в состоянии, если ему на голову свалить сколь угодно много отдельных примеров. Тогда это дело берет на себя диктор, и он говорит, что вот тут проявляется такой-то закон диалектики... А что получается в итоге? Стремясь представить диалектику и ее законы в виде некоторого количества отдельных примеров, мы невольно начинаем сводить всю диалектику со всеми ее законами к сумме примеров, к набору иллюстраций, подменяя общее внутренне не связанными между собой отдельными вещами и явлениями. Это в корне противоречит самому духу диалектики, ее существу, не разрешающему подменять истинное познание искусственным подбором, по нашему вкусу, случайных примеров. Вот почему в качестве первого «Элемента диалектики» Ленин записал: «1) *объективность* рассмотрения (не примеры, не отступления, а вещь сама в себе)» (стр. 202). И Ленин протестовал против того, когда «тождество противоположностей берется как сумма *примеров*,.. а не как *закон познания* (*и* закон объективного мира)» (стр. 316).

Из сказанного следует, что нельзя упрощенными приемами решать задачу показа диалектики и ее законов на экране. Очевидно, что для этой цели требуется, как и в любой области искусства, строго учитывать, что общее можно раскрыть только в отдельном и через отдельное, но не путем простого нанизывания энного количества ничем не связанных между собой и случайно, произвольно подобранных примеров и примерчиков, а путем раскрытия внутренней сущности показываемого круга явлений и событий, проникновения в их смысл, в их взаимные связи, но делая это так, чтобы их смысл и связи не навязывались словесным образом зрителю извне (диктором), а вытекали органически из самого образа, из его развития в ходе развертывания содержания данной кинокартины. Если зритель сам не в состоянии без подсказки диктора или кого-либо из действующих лиц в данной кинокартине сделать обобщающий вывод из увиденного им на экране, значит кинокартина как произведение искусства не получилась. В таком случае все свелось к тому, что материалы и текстовые формулы, заимствованные из учебного пособия по философии, были перенесены на экран, и больше ничего. И это легко проверить: стоит только сделать данный фильм немым, точнее, стоит только исключить подсказки диктора, как сразу станет ясно, что изобразительными средствами кино не удалось довести до зрителя то общее, чему была посвящена данная кинокартина.

Приведем конкретный случай. Можно без конца показывать на экране в любой последовательности бессвязные примеры всякого рода изменений в природе и обществе, но из множества таких примеров до обобщения, что все течет, все изменяется, дистанция огромного размера. Между тем на одном-единственном примере можно показать эту мысль так ярко и доходчиво, что даже не потребуется произносить диктору самих этих слов «все течет»: это будет вытекать как бы само собой из контекста того, что услышит зритель и что он увидит на

экране. И для этого вовсе не требуется показать сначала замерзшую реку, потом — ледоход на ней, потом — купающихся в ней ребят и т. д. Но можно показать нечто другое: например, показать лабораторию и страстные споры ученых о том, изменчив или вечен атом. Молодой студент Резерфорд опровергает неизменчивость атома, но у него еще нет фактических данных; над ним подтрунивают товарищи и преподаватели. Но вот проходит время, и открываются радиоактивность и радий. И теперь во всеоружии фактов Резерфорд — уже сложившийся физик — вместе со своим сотрудником Содди доказывает разложимость атома. Воля, настойчивость и мужество берут верх над косностью ученых. И Содди пишет, что если Гераклит говорил две тысячи лет назад, что в с е течет, то значит и атом тоже должен быть изменчивым, текучим. Это и доказали они с Резерфордом. Если в сценарии, и особенно в игре артистов, их убежденность в изменчивости атома (образно выражаемая словами Гераклита) будет показана в ряде конкретных живых ситуаций, которые застают героев в разное время и заставляют снова и снова возвращаться к мысли, что действительно ничто в мире не остается неизменным («все течет»), то не путем механического скрепления этими словами набора случайных примеров, а из всей ткани данной кинокартины вытечет сама собой и войдет в сознание зрителя результирующая мысль, что «все течет», более того, что это положение помогло идее об изменчивости атома войти в науку и положить начало величайшей революции в естествознании.

Итак, для показа общего имеются два пути: первый — легкий, схематический, но бесплодный и опошляющий диалектику, когда все дело сводится к иллюстрациям, за которыми органически не следует обобщение, второй путь более сложный и трудный — проследить одну какую-то внутренне цельную тему, при реализации которой средствами кино можно в связном виде раскрыть идею о том, что все на свете течет и изменяется. Кстати сказать, для достижения такой цели, идя вторым путем, как нам кажется, очень хорошо использовать способ противопоставления различных мнений (с соответствующим зрительным материалом), когда по контрасту яснее подчеркивалась бы мысль, что если все течет, то текучей, изменчивой должна быть и данная конкретная форма, какой бы постоянной она ни казалась с первого взгляда.

Может быть, здесь был бы уместен прием нескольких коротких, но самостоятельных в тематическом отношении новелл, объединенных общей идеей, например, следом за новеллой об атомах могли бы идти новелла о звездах и новелла о жизни. Каждая начинается с противоположного утверждения: возможно, что все другое изменяется, но уж атомы, звезды или живые существа вечны и неизменны с момента их создания мировым творцом. Затем показываются в каждой новелле по-своему аргументы в пользу изменчивости соответствующих форм и следует резюме, что прав Гераклит, что действительно, раз изменяется все, то изменчивыми оказались соответственно атомы, звезды или живые существа. Демонстрируя особые скопления звезд (например, их О-ассоциации), можно показать, что звезды рождаются и в современную эпоху. Точно так же показ сравнительно-анатомических, палеонтологических и эмбриологических экспонатов может дать наглядное доказательство общего происхождения биологических видов, а значит, их изменчивости.

В итоге на материале естествознания — неорганического и органического — может быть в одной кинокартине достаточно убедительно и доходчиво показана о д н а общая идея, и это общее через отдельное доведено средствами кино до сознания зрителя. Однако если только попытаться увеличить число общих положений, например, попытаться втиснуть в одну картину все законы диалектики, или, как это делалось раньше, четыре черты диалектики, там неизбежно получится мелькание ничем, по существу,

не связанных между собой примеров, нагромождение случайного материала, в котором сознание зрителя не сможет само осуществить никакого обобщения, а такое «обобщение» в виде общей фразы будет делать за зрителя опять-таки диктор. Поэтому, как правило, в одной кинокартине можно провести одну, максимум две, но не больше общих идей, идя по второму пути, отмеченному выше.

## 4. Раскрытие внутреннего через внешнее

> *...Движение реки — пена сверху и глубокие течения внизу. Но и пена есть выражение сущности!*
>
> *В. И. Ленин*

Эта ленинская мысль (стр. 116) связана с общим положением материалистической диалектики о том, что познание движется от явления к сущности, следовательно, от внешнего, что чаще бросается в глаза, к внутреннему, скрытому от нашего взора, а потому нуждающемуся в том, чтобы его искали и раскрывали. Поиск и открытие внутренней сущности вещей и явлений составляют главную цель всякой науки. Но каким образом можно показать на экране такую вещь, которая «лишена вещества чувственности» (стр. 154), которая, следовательно, невидима и неслышима? Здесь на помощь кино приходит диалектика: будучи едиными, противоположности способны переходить друг в друга и проявляться одна через другую. Так «сущность является. Явление существенно» (стр. 227). Это означает, что по всему тому, что, видимо, можно судить о невидимом, о внутреннем можно догадываться, отталкиваясь от внешнего, о сущности узнавать через явление. Это открывает путь для показа на экране, например, работы творческой мысли человека — научной, изобретательской, художественной.

Иногда это достигается самым непосредственным образом. Так, в известном фильме «Большой вальс» внутренний творческий процесс композитора показан прямо как перевод случайно услышанных внешних звуков (в Венском лесу) в музыку. Здесь внешнее непосредственно переходит во внутреннее, ассимилируется композитором почти в готовом виде.

Можно представить и более сложные случаи, когда внешнее событие, показанное на экране, как бы молчаливо подсказывает зрителю то, что происходит скрыто от него, составляя внутренний мыслительный процесс, совершающийся в голове кпногероя. Например, мысль об изобретении воздушного шара пришла братьям Монгольфье на высокой горе, когда они наблюдали подъем облака. Этот момент выглядел бы на экране так: внезапно шаровидное облако, поднимающееся от земли, одевается в оболочку с прикрепленной к ней корзинкой, продолжая движение вверх; потом этот мираж исчезает, и снова остается одно облако. Однако зритель отлично поймет, что таков был мысленный процесс в голове изобретателей, наблюдавших с вершины горы подъем облака. Здесь внутреннее, невидимое раскрывается средствами кино через внешнее, видимое. А главное, не требуется никаких словесных пояснений на счет того, как именно родилась идея, приведшая к изобретению воздушного шара.

Можно привести другой аналогичный случай. Раньше мосты строились на опорных пунктах (быках). Встала новая задача — перебросить мост через глубокую пропасть, где возведение быков невозможно. Изобретатель долго и безуспешно бился над этой задачей, и в момент, когда он гулял в лесу, наткнулся случайно на паутину. Снимая ее с лица, он догадался, что надо строить висячий мост, подобный железной паутине. Здесь, как и в приведенных выше примерах, пересекались два разных ряда событий: внутренний ряд, представляющий творческий, поисковый процесс, совершавшийся в голове изобретателя, и внешний ряд, связанный с прогулкой и паутиной, который случайным образом включился в первый ряд. В месте пересечения обоих рядов и осу-

ществился данный творческий акт. Осуществился он случайно, но за его случайностью была скрыта необходимость.

На экране нельзя показать первый внутренний ряд, но по тому, как он пересекается со вторым, внешним рядом, можно зрительно раскрыть работу невидимой творческой мысли человека, его интуиции. Так на экране показывается, что изобретатель, снимая паутину со своего лица, внезапно видит, как она превращается на миг в висячий мост. И зритель безошибочно догадывается о том, как именно сработала в данный момент мысль изобретателя.

Можно привести пример из области научного творчества. Менделеев торопился на поезд, и в этот самый неподходящий момент у него родилась идея будущего периодического закона. Но чтобы ее реализовать, надо было расположить в таблицу 64 химических элемента, из которых лишь половина была достаточно хорошо изучена. Остальные же элементы вызывали трудности, особенно те из них, чьи атомные веса были определены неверно. Поэтому требовались постоянные перестановки элементов и даже целых их групп и семейств с места на место, что вызывало необходимость переписывать вновь и вновь составляемую таблицу. В итоге открытие затягивалось на неопределенное время и отъезд срывался. На экране напряженное состояние Менделеева можно показать с помощью часов, стрелка которых неуклонно приближается к часу отхода поезда. Ученый нервничает, торопится, но ускорить процесс, казалось бы, невозможно. И тут ему на помощь приходит одна из интимных его привычек. В минуты отдыха он любит раскладывать карточные пасьянсы. Открыв ящик своего стола и взяв новый лист бумаги, с тем чтобы в очередной раз переписать составляемую таблицу, он видит колоду карт и мысленно раскладывает ее в пасьянс. На экране показано, как внезапно на пиках появляются щелочные металлы: литий, натрий, калий и др.; под ними на червях — галогены: фтор, хлор, бром и йод, еще ниже — на бубнах: кислород, сера и др., и карточный пасьянс превращается в химический. Творческий процесс и здесь показывается зрительно, ощутимо, причем внутреннее, скрытое является через внешнее, явное.

Это касается и художественной литературы. Допустим, что хотят экранизировать чеховский рассказ «Лошадиная фамилия». Как только введена в действие связь с лошадью, появляются на экране всевозможные ассоциации с ее участием (все это можно показать зрительно). Решение же находится в точке пересечения тех же двух независимых рядов: внутреннего (работа мысли приказчика, тщетно вспоминающего забытую фамилию) и внешнего (вопрос доктора о продаже овса). Овес, показанный на экране, дает возможность зрителю ощутить воочию завершающий акт внутреннего процесса.

В живописи мы встречаем такие же образцы того, как внешнее событие подсказывает человеку, напоминает ему о чем-то таком, чего нельзя ему забыть. Так художник Перов в своих воспоминаниях о днях своего учения в Германии приводит следующий эпизод. Ученики художественной школы завели школьный альбом. Здесь среди рисунков был один, изображающий ужин в деревенском доме. Старший сын, зевая, раскрыл страшно рот. Мать, увидя это, обращается к хозяину дома: «А ты не забыл закрыть большие ворота?» Следовательно, даже в статической форме можно показать, что именно зевающий громадный рот навел на мысль о незапертых, причем именно больших воротах. Разумеется, еще легче показать такого рода внутреннюю работу мысли динамическими средствами.

Значит, скрытое, невидимое вполне можно средствами кино сделать воспринимаемым зрительно, поскольку внутреннее так или иначе должно проявляться и проявляется через внешнее. Так на экране можно показать работу человеческой мысли, процесс интуиции, ее открытия и пророчества. Проникнуть в суть и тайну механизма творчества. Сделать этот процесс наглядным и обозримым.

## 5. От фиксированного результата к реставрации движения творческой мысли

*Истина есть процесс.*
*В. И. Ленин*

В этом высказывании (стр. 183), которое стало теперь афоризмом, выражено Лениным одно из центральных, если не самое главное положение марксистской диалектической логики. Обычное мышление принимает истину за некое раз и навсегда установленное знание. Между тем сам поиск данной истины, протекавший через промежуточные фазы, обладает определенной длительностью во времени. Но как его восстановить? Ведь обычно фиксируется лишь конечный результат, в котором представлена в готовом виде найденная уже истина. То же касается истины, выраженной в художественной форме.

Однако анализ черновых и подготовительных материалов дает иногда возможность более или менее точно и полно восстановить процесс творчества и тем самым представить истину в ее движении и нахождении, а не как готовый результат. Например, вполне можно экранировать процесс научного открытия, если сохранились в достаточном количестве относящиеся сюда черновые записи, которые делал ученый во время открытия. Вернемся к истории химического пасьянса, приведшего Менделеева к открытию периодического закона. Если бы от этого пасьянса сохранились одни только карточки (а они как раз и не сохранились), то восстановить ход открытия было бы, конечно, невозможно. К счастью, Менделеев фиксировал каждый шаг в пасьянсе на листе бумаги, так что можно судить о том, куда он клал сначала карточку с данным элементом и куда он переставлял ее потом. Это дает возможность представить раскладывание пасьянса в виде сводного, последовательно протекающего процесса.

Кроме того, Менделеев записывал на полях того же листа бумаги карточки элементов, еще не вошедшие в пасьянс. По мере включения их в пасьянс он вычеркивал соответствующий элемент из списка элементов, ждущих своей очереди. Если элементы вносились в таблицу целыми группами или переносились с места на место, то и вычеркивание производилось так, что одной линией зачеркивался не один, а несколько элементов сразу.

Были обнаружены еще и другие признаки (например, исправление атомного веса элементов, предсказывание неизвестного элемента в ряду известных элементов и т. д.), которые позволяли шаг за шагом восстановить весь ход пасьянса.

В таких кинокартинах, которые раскрывают перед зрителем творческий процесс, отражен уже не один момент ассоциации, а весь процесс нахождения истины, отраженный в последовательных фазах творческой деятельности ученого. К числу таких кинокартин можно отнести и те, в которых показано создание литературных произведений поэтического и общественно-политического характера. К первым относится картина о «Медном всаднике»; здесь видно, как поэт последовательно оттачивал образы в своей поэме. Ко вторым относится другая картина, также показанная на экране,— о статье Ленина времен русской революции 1905 года; отдельные положения этой статьи развивались Лениным по мере поступления новых данных о забастовочном движении и о политических выступлениях против царизма.

Видя на экране эпизоды самих событий, зритель легко догадывается о том, почему Ленин вносит в свою статью соответствующие изменения и дополнения. Благодаря всему этому зритель вводится в творческую лабораторию работы мысли в первом случае — Пушкина, во втором случае — Ленина.

Не менее интересно было бы показать лабораторию творческой мысли Ленина при написании им таких произведений, как «Философские тетради».

Созданный недавно фильм «Страница 100»

во многих отношениях интересен, но страдает, на мой взгляд, тем недостатком, что местами сбивается на приведение отдельных примеров к тем или иным элементам диалектики. Но все же известная пропаганда «Философских тетрадей» в этом фильме есть.

Если диалектика служит киноискусству и освещает его методологические проблемы, как это мы пытались показать в данной статье, то и кино, в свою очередь, призвано показать на экране диалектику, но показать ее по-настоящему, отнюдь не подменяя ее суммой примеров, против чего всегда возражал Ленин, а как живую душу марксистско-ленинского учения. И этого при желании можно достичь. Тогда отношения между «диалектикой» и «кино» будут взаимны в полном смысле слова. Огромную помощь в этом интересном и важном деле могут оказать киноработникам ленинские «Философские тетради», преломленные через призму специфики кинематографа как самобытного искусства.

Григорий Козинцев

# Спираль

Последние годы я тружусь над классическими произведениями. Менее всего они интересуют меня как некая академическая работа, далекая от жизненных дел и интересов.

Именно силой вмешательства в жизнь, активностью борьбы привлекают меня эти вещи. В них я нахожу не красоту ушедших времен или занимательность сюжета, а призыв к действию, к мысли.

У кинематографии много жанров, каждому из них честь и место на экране. Повторяя это общеизвестное утверждение, я не хотел бы забывать ленинские слова о том, что народ имеет право не на зрелище, а на подлинное искусство. Искусство же начинается тогда, когда замолкает невежество, господствует мысль.

Я не верю в так называемые «экранизации», где сложнейший лабиринт сцеплений подменен передачей фабулы, прямой дорожкой, по которой расставлены стрелки, направленные к концу маршрута с обозначением морали, темы.

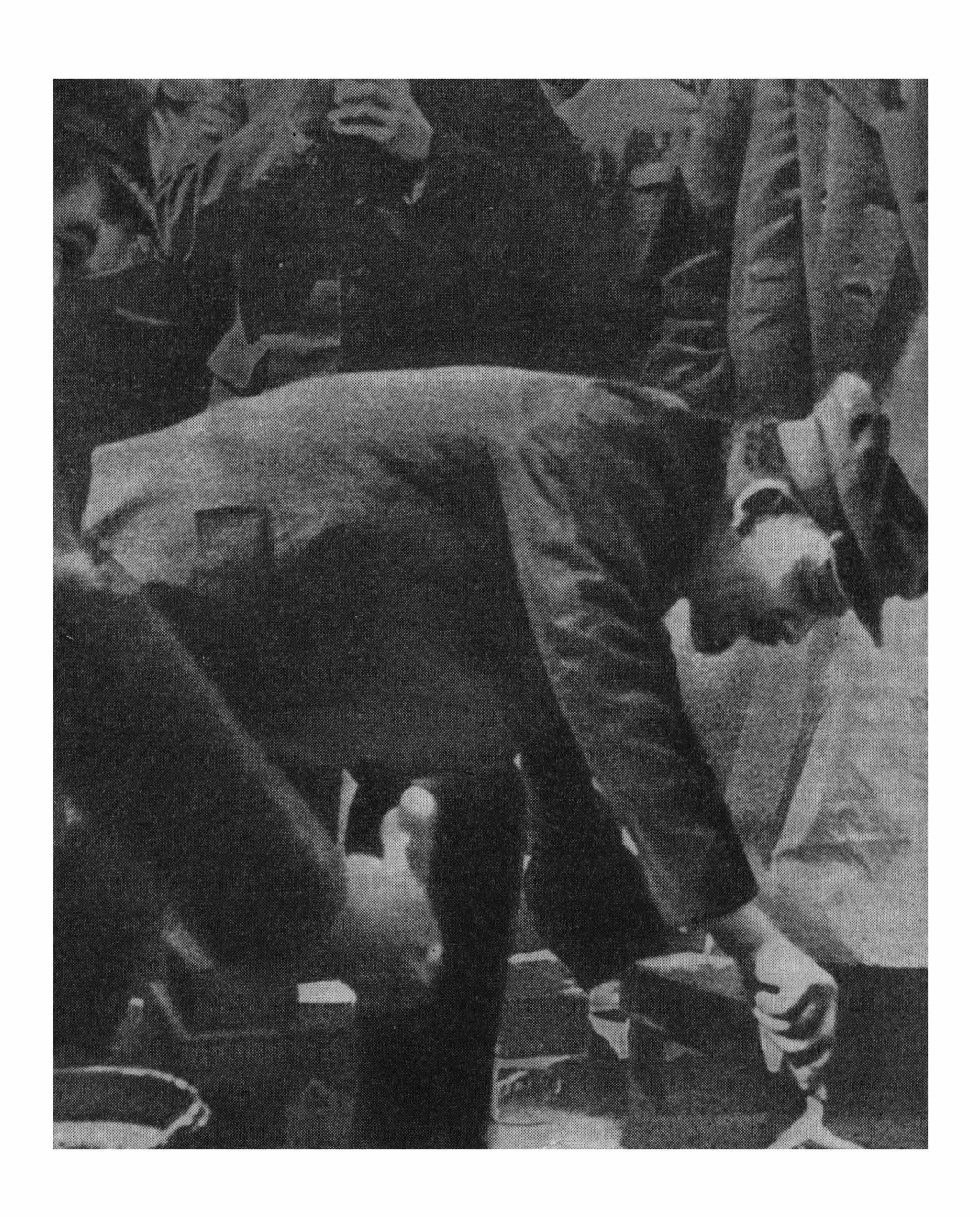
«Познание человека не есть... прямая линия,— вчитываюсь я в ленинские слова, которые узнал много лет назад, но к которым вновь и вновь возвращаюсь,— а кривая линия, бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали. Любой отрывок, обломок, кусочек этой кривой линии может быть превращен (односторонне превращен) в самодеятельную, целую, прямую линию»...

В этом существо дела: увидеть в произведении не только изображение давних времен, но и виток спирали, продолжение исторического движения и движения культуры, где вновь, уже в иных формах и масштабах, возникают перед новыми поколениями жизненные противоречия, решить которые на новой, более совершенной основе является делом человечества, человека.

Иначе на экране — омертвение мысли или шутки с злободневной игрой слов, отрывки, обломки, кусочки вместо движения, вместо жизни и истории.

Небольшая запись в «Философских тетрадях» В. И. Ленина для меня не только основа теории познания, но и метод работы, подход к искусству.

В. И. Ленин на закладке памятника К. Марксу на Театральной площади в Москве. 1 мая 1920 года. Съемки операторов ВФКО



К. Долгов

# Теория отражения и художественное творчество

Ленинская теория отражения — научное явление такого масштаба и значения, что вне ее всякая попытка рассмотреть сложнейшие и многообразные вопросы художественного творчества в каком бы то ни было аспекте — психологическом или социальном, эстетическом или политическом — становится невозможной, бесплодной.

Эта статья — попытка выделить из всего богатого содержания ленинской теории отражения лишь основные методологические принципы и рассмотреть их значение для художественной практики.

Осмысление творческих процессов во всей сложности переплетения внешних обстоятельств и внутренних реакций, рационалистически осознанных приемов и интуитивных импульсов, при всей мгновенности и неприметности перехода количества характерных черт в индивидуальное качество, эмоционального подъема — в состояние интеллектуального напряжения — это едва ли не самая загадочная, специфическая, а вместе с тем необычайно важная, насущная проблема, имеющая широкий общественный смысл, ибо художественное творчество сегодня интересно не одним только художникам, но и широким кругам массового зрителя и читателя.

Немалую роль в осознании зрителем необходимости ориентации в специфических вопросах творческой активности сыграл кинематограф с его короткой, но стремительной историей завоевания многомиллионной аудитории.

Сближение, органическое слияние процессов воссоздания и восприятия — проблема давно не новая, знакомая специалистам, обобщающим реальный опыт других видов искусств; в практике кинематографа эта проблема всегда ставилась с особой остротой и категоричностью.

Об этом свидетельствуют еще ранние опыта Льва Кулешова, для которого поиски выразительных средств были непосредственно связаны с глубоким и всесторонним анализом законов восприятия. Практическая насущность, неотложность постановки такого рода вопроса заставляла и Сергея Эйзенштейна снова и снова возвращаться к анализу той же проблемы. Оговариваясь, что он хотел бы к ней «подойти запросто, по-бытовому, «по-рабочему», Эйзенштейн в своей педагогической и теоретической деятельности руководствовался стремлением сделать сокровенный творческий процесс наглядным и обозримым. Недаром он как-то заметил в шутку, что «интереснее всего было бы поймать эдакого Гете или Гоголя и заставить перед аудиторией написать третью часть «Фауста» или заново сочинить второй том «Мертвых душ».

С. Эйзенштейн пристально исследовал все существенные этапы творческого цик-

ла. В его работах широко употребляются ссылки на философские труды Ленина.

И это понятно. Волнующие вопросы специфики художественного творчества могут быть наиболее полно и многообразно рассмотрены, если мы обратимся к идейному богатству ленинской теории отражения. Ленинские наблюдения и выводы блистательно выдержали проверку временем, дают ответ на сложнейшие вопросы нового художественного опыта.

## С чего начать?.

Для понимания сущности художественного творчества большое значение имеют следующие положения В. И. Ленина: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»*. Это положение подчеркивает, что подлинный смысл художественного творчества заключается как раз в том, чтобы не только отражать мир, а в процессе практически-теоретического взаимодействия человека с природой, с действительностью, в процессе взаимодействия субъекта с объектом создавать новые, не существовавшие ранее художественные ценности. Произведения искусств — это своего рода опредмеченная человеческая сущность, они раскрывают меру глубины и характера практически-теоретических отношений человека с действительностью, субъекта с объектом. «Понятие (= человек) как субъективное снова предполагает само-в-себе сущее инобытие (= независимую от человека природу). Это понятие (= человек) есть *стремление* реализовать себя, дать себе через себя самого объективность в объективном мире и осуществить (выполнить) себя.

В теоретической идее (в области теории) субъективное понятие (познание?) как общее и само по себе лишенное определенности противостоит объективному миру, из коего оно почерпает определенное содержание и наполнение»**. Благодаря художественному творчеству, созданию произведений искусства человек объективирует свою субъективность, опредмечивает свою человеческую сущность. «Бывают в природе и жизни движения «к ничему». Только «от ничего», пожалуй, не бывает. От чего-нибудь всегда»*. Природа, объективная действительность, практика выступают исходным пунктом, основой творческой деятельности человека. «Начать философию с «Я» нельзя, — подчеркивает Ленин. — Нет «объективного движения»**. Точно так же нельзя начинать с «Я» и в искусстве. «Начало», «исходный момент» искусства всегда объективен, коренится в общественной практике, в мире, существующем независимо от воспринимающего его субъекта.

Это прекрасно понимали С. Эйзенштейн и А. Довженко, которым уж никак не доводилось испытывать недостатка в энергии субъективной творческой фантазии. И именно эти художники в своей творческой практике убежденно, страстно провозглашали примат объективной реальности.

Самые высокие поэтические обобщения А. Довженко опирались на глубокое, подробное исследование конкретного социально-преобразуемого исторического бытия народа. Емкий символический образ Земли включал все возможные оттенки и значения этого слова — земельный участок, почва, хлеб, планета, мироздание, красота, счастье, справедливость. Но все эти субъективные истолкования были объективны в своем содержании, поскольку охватывали разные стороны реальности.

С. Эйзенштейн предполагал экранизировать «Американскую трагедию» Т. Драйзера. Своим ученикам он объяснял стоявшую перед ним задачу: «...роман его — это девяносто девять процентов изложения фактов и один процент отношения к ним. Эту эпику космической правдивости и объективности надо было «свинтить» в трагедию, что немыслимо без мировоззренческой направленности и заостренности».

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 194.
** В. И. Ленин, т. 29, стр. 194.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 119.
** В. И. Ленин, т. 29, стр. 93.

Автор «Броненосца «Потемкин» утверждал, что «из бурного потока творческой потенции», не «регулируемой методом», можно извлечь немногое. С. Эйзенштейн как никто ощущал и сознавал пределы и границы собственного художнического «Я». Вместе с тем, говорил он, нельзя представлять себе искусство без человеческого «Я», без субъекта, без его творческой и мировоззренческой деятельности, в процессе которой и благодаря которой человек изменяет себя и окружающую его действительность по законам прекрасного. Вся суть в том, что человек существует в мире не пассивно, а активно, он постоянно «относится» к миру и теоретически и практически. В процессе этого постоянного теоретически-практического отношения к миру субъект вырабатывает «уверенность в своей действительности и *недействительности* мира. [т. е.,— как пишет В. И. Ленин,— что мир не удовлетворяет человека, и человек своим действием решает изменить его]»*. Однако объективный мир развивается по своим собственным законам. Чтобы изменить его, необходимо не только познать эти законы, но и преобразовать мир, овладев этими законами в процессе революционной практики. «Объективный мир» «идет своим собственным путем»,— пишет Ленин,— и практика человека, имея перед собой этот объективный мир, встречает «затруднения в осуществлении» цели, даже натыкается на «невозможность»...»**. Но цели человеческой деятельности по преобразованию мира не только и не просто субъективны: они порождаются самой действительностью, а точнее, являются «требованием» действительности и практики человека. Именно поэтому объективная действительность и практика — исходный момент, основа человеческого познания и отражения мира. «***Практика выше*** (***теоретического***) ***познания***, — подчеркивает Ленин,— ибо она имеет не только достоинство всеобщности, но и непосредственной действительности»*. Без практики, без практического действия добро, благо, наилучшие стремления и пожелания остаются субъективным должноствованием. Только практическая деятельность может осуществить их, реализовать в действительность. В процессе практической деятельности преобразуются и субъект и объект: они оба становятся более «реальными», более «действительными»: «Деятельность человека, составившего себе объективную картину мира, **изменяет** внешнюю действительность, уничтожает ее определенность (=меняет те или иные ее стороны, качества) и таким образом отнимает у нее черты кажимости, внешности и ничтожности, делает ее само-в-себе и само-для-себя сущей (=объективно-истинной)»**.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 195.
** В. И. Ленин, т. 29, стр. 196.

А применимо ли это положение к искусству? Ведь речь идет о преобразовании действительности? Может ли художник средствами своего искусства **преобразовать**, изменять действительность? Несомненно. Важно только понять, **как**, каким способом искусство преобразует действительность?

Искусство, будучи формой общественного сознания и одним из видов жизнедеятельности человека, отражает действительность, помогая человеку познавать ее, а значит, в определенной мере, и изменять ее соответственно законам прекрасного. Воздействуя на сознание человека, формируя его мироощущение, а следовательно, и мировоззрение, искусство способно придавать человеческой деятельности определенную направленность, цель и смысл: не просто изменять мир, а изменять его «эстетически» — по законам прекрасного, и этически, в нравственно-социальном смысле, классово осмысленно и целенаправленно. Речь идет в данном случае о той сложной диалектике превращения идеального в реальное, о которой писал В. И. Ленин: «Мысль о превращении идеального в реаль-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 195.
** В. И. Ленин, т. 29, стр. 199.

ное *глубока*: очень важна для истории. Но и в личной жизни человека видно, что тут много правды. Против вульгарного материализма. NB. Различие идеального от материального тоже не безусловно, не «überschwenglich»*. Отражение объективной действительности в искусстве, как, впрочем, и в науке, носит идеальный характер. Но процесс отражения неправомерно было бы понимать как нечто пассивное, мертвое. В связи с этим любопытно напомнить самокритичные слова С. Эйзенштейна, сказанные более тридцати лет назад: «Наши произведения похожи на рогатки колючей проволоки жестких истин, покрытых батистом, а мы поражаемся, что по этой проволоке не бежит кровообращение, а кисея не бьется заражающим импульсом». Заражающий импульс становится возможен, если отражение действительности человеческим творческим сознанием носит активный, действенный характер. Особенно ярко активный характер отражения проявляется в искусстве, которое включает практическую деятельность человека не только в «снятом» виде, но и непосредственно как деятельность по созданию художественных произведений. В труде художника более рельефно выступает отход человеческого познания от действительности: воля человека, облегчающая и в то же время затрудняющая движение к достижению поставленной цели, вместе с тем более четко и концентрированно выступает как соединение познания и практики. Отсюда и трудность художественного творчества вообще. Этим же объясняется и его специфика — личностный, «субъективный» характер художественного творчества. Наиболее наглядно эту специфику можно объяснить, обратившись к ранней истории зарождения и формирования киноискусства. Кино за короткий срок миновало путь от стадии элементарного технического способа пассивного, мертвого, неодушевленного отражения фиксируемого аппаратом объекта до сложного идеологического и эстетического средства активного преобразования реальности.

Кинематограф стал искусством с собственными границами и «конституционными установлениями» в тот момент, когда художник за аппаратом, в лаборатории, за монтажным столом нашел возможность выражать свое личностное отношение к материалу и свое собственное понимание мира.

И еще одна характерная черта той младенческой поры кинематографа — практичность теории нового искусства и азартная теоретичность кинопрактики... Теория тогда еще не самоопределилась. Она была тесно и кровно связана с экспериментом, опытом настолько, что часто принимала его форму. Собственно, первые ленты Льва Кулешова, так же как затем французский авангардизм,— это в той же мере экспериментальное кино, в какой и теоретическое. Кино, осознающее свои выразительные средства и возможности. Оно заключает в себе все приметы и признаки художественного освоения реальности, при этом усваивая ее еще в очень незначительной степени. Поэма Буало «Поэтическое искусство», будучи по всем внешним признакам произведением художественным, сохранило для нас чисто теоретическое значение и смысл. Первые художественные опыты Кулешова были одновременно и теоретическим открытием.

В годы нарождения и созревания нового вида искусства та или иная стихийная художественная практика переосмысливалась исключительно в теоретическом плане. В этом направлении и следует рассматривать и анализировать интерес зачинателей советского кино к ранним американским комическим и ковбойским лентам. Разумеется, Кулешова и его учеников менее всего увлекали лихие подвиги симпатичных ковбоев, но привлекали внимание приемы организации движения в кадре и чередование кадров. Интерес был подсказан теоретическими поисками собственных кинематографических средств выражения. Это было время категоричных манифестов

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 104.

и дерзких новаций. Шел могучий взаимообратимый процесс. Теоретики, которые начинали с обобщений и пророчеств, очень скоро приходили к тому, чтобы на практике проверить догадки, очень часто брали на себя труд лично оправдать те прогнозы, которые они выдвигали теоретически. И с другой стороны, те, кто начинал с экспериментов, очень скоро сталкивались с необходимостью теоретически обобщить свой практический опыт.

В наше время социалистическое искусство вообще, и кинематограф в частности, стремится ко все более глубокому отражению и освоению действительности во всей ее сложности, противоречивости, богатстве и многообразии. Не случайно современное искусство, в том числе и кино, становится все более «философским», как и философия, в свою очередь, все более стремится быть «художественной». Разумеется, речь идет не о сумме внешних примет и приемов, не о том, что искусство склонно «позаимствовать» кое-что у философии по части серьезности и глубины, а философия — у искусства по части занимательности (хотя это вовсе не возбраняется), и даже не о том, что произведения кино и других видов искусства становятся «рефлексивными» — все чаще в фильмах практикуются философские диалоги, споры, дискуссии, обсуждаются проблемы большого социального значения и т. д., а философия часто «излагается» в форме художественных произведений. Ведь все это характерно для искусства и философии с самого их возникновения: достаточно вспомнить о сочинениях Гомера и Гесиода, Парменида, Платона, Лукреция Кара, Данте, Шекспира, Достоевского и т. д. Речь идет о том, что современное прогрессивное искусство, прежде всего искусство социалистического реализма, не только отражает жизнь, не только ведет диалог со зрителем о наиболее значительных проблемах современности, но и непосредственно вторгается в жизнь, раскрывает ее не только в формах эстетически-чувственного созерцания, но и теоретически аналитично, помогая людям решать как фундаментальнейшие проблемы эпохи, так и проблемы личного порядка: оно связывает воедино человека с обществом и природой, субъекта с объектом. Именно в этом — в субъективно-объективном отношении — следует видеть то, что современное прогрессивное искусство становится все более философским. Художественные идеи по своему масштабу, глубине и характеру приобретают значение философских идей. Отсюда и новые требования, которые современное искусство предъявляет как к своим творцам, создателям: писателям, художникам, композиторам, исполнителям, актерам и т. д., так и к своим потребителям: слушателям, зрителям и т. д., — все они должны не только великолепно владеть мастерством, техникой, но прежде всего быть на уровне своего века, понимать основные тенденции его развития, чувствовать и знать его основные проблемы, «схватывать» и постигать их своим искусством и уметь донести до широчайших народных масс. Только в этом случае их мастерство и талант будут воплощаться в настоящие, подлинные произведения искусства, а они сами будут не просто артистами, но и «врачевателями», и наставниками, и певцами человеческого общества, историческими деятелями. Словом, художественное творчество в настоящее время требует целостности мировоззрения и мироощущения, всестороннего знания материала действительности, взятой в многообразии связей и отношений. А поскольку настоящее искусство всегда носит народный характер и народ выступает не как «потребитель», но и как творец или сотворец художественных произведений, то ленинское положение о подъеме уровня культуры народных масс до уровня вершин современной культуры вообще, и художественной культуры в частности, приобретает сейчас особое значение. Кстати сказать, все это вовсе не какие-то чрезмерные или из ряда вон выходящие или неосновательные требования. Напротив, после осуществления в нашей стране и в других социалистических странах культурной

революции в ленинском понимании этого процесса происходит качественный и количественный рост культуры, ее развитие вширь и вглубь. И искусство, особенно кино, играет в этом процессе одну из первостепенных ролей.

## Истина как процесс

Кинематограф, один из наиболее массовых видов искусства, показывает, как искусство, вбирая реальную повседневную жизнь, постигая законы поведения и мышления человека в обычных ситуациях, может с предельной глубиной и точностью выявить основные мотивы развития или логику развития индивида, ситуации, общества. При этом искусство ставит своей целью не отражение повседневной жизни, а отражение, познание определенных закономерностей через повседневность, обычность, обыденность. Благодаря художественным средствам кинематограф делает самые сложные и глубокие идеи (не снижая их!) общедоступными (хотя и не всегда общепонятными), после чего создаются эмоциональные импульсы, предпосылки для их реализации, ибо истинные, правильные идеи, исполненные эстетической заразительности, особенно легко способны овладеть массами. Не случайно те или иные герои фильмов, их образ мыслей, поступки и т. д. очень быстро становятся своеобразной моделью поведения для многих зрителей, особенно молодежи. В этом огромная сила киноискусства, и главное заключается в том, чтобы правильно этой силой пользоваться — направлять ее на воспитание и формирование настоящих человеческих характеров, на создание подлинно человеческих ценностей.

Многие представители современной буржуазной философии, эстетики и искусства толкуют художественное творчество как некое «становление истины в произведении» или «создание истины» художником. При этом представители субъективно-идеалистических направлений (феноменологии, экзистенциализма, психоанализа и т. д.) полагают, что «истина» художественного произведения целиком и полностью зависит от художника, его ви́дения, сознания и воли. Так один из основоположников экзистенциализма, М. Хайдеггер, считает искусство раскрытием сущего, становлением истины в произведении. «Произведение искусства открывает по-своему бытие сущего. В произведении совершается это открытие, то есть раскрытие, то есть истина сущего. В произведении искусства осуществляется истина сущего. Искусство есть самоосуществление истины в произведении (Die Kunst ist Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit). Что есть истина?..»* Хайдеггер не дал положительного ответа на этот вопрос. И не случайно. На вопрос, заданный в свое время, согласно известной легенде, Пилатом Иисусу Христу: «Что есть истина?» — идеалистическая философия до сих пор не дала правильного ответа. Чтобы правильно ответить на этот вопрос, требуется принципиально иной подход — подход с позиций материалистической диалектики, ленинской теории отражения, раскрывшей социальную, общественную природу человеческого познания, выявившую роль практики в процессе познания как основы познания и объективного критерия истины, установившей подлинное взаимоотношение объекта и субъекта, объективного и субъективного и т. д.

Другой основоположник экзистенциализма, К. Ясперс, полагает, что в настоящее время возможно только эстетическое рассмотрение истории, а не научное**. А само искусство он считает «озарением экзистенции», которое приносит человеку потрясение, расслабление, веселье и бодрость, отвлекая его от повседневности, являя собой потустороннее бытие (Anderssein). И чем решительнее разрыв искусства с действительностью, тем выше, глубже и значительнее искусство. В конечном счете,

* M. Heidegger. Holzwege, Dritte unveränderte Auflage, Frankfurt am Mein, 1957, S. 28.

** K. Jaspers. Philosophie, Bd. 1, Springer-Verlag, Berlin — Göttingen — Heidelberg, 1956, S. 337.

искусство, согласно Ясперсу, представляет собой один из способов «чтения шифра трансценденции».

Экзистенциализм Ясперса, как и экзистенциализм вообще, оказал значительное влияние на буржуазное искусство, в том числе и на кинематограф. Достаточно сослаться на фильмы Феллини, Антониони, Бергмана и других. Однако ни один из крупных буржуазных кинорежиссеров не пошел до конца по пути, указанному экзистенциалистской философией и эстетикой, понимая, что превращение кинематографа в средство для «чтения шифра трансценденции» невозможно, это означало бы разрушение киноискусства и художественного творчества вообще. Даже самые «закодированные» произведения буржуазного кинематографа не решаются окончательно порвать связи с действительностью, хотя и ложно понятой и истолкованной.

Объективно-идеалистические направления буржуазной философии и эстетики исходят из тезиса о том, что искусство отражает истину, но истину сверхъестественную, божественную. Именно так пишут неотомисты Маритен, Жильсон и другие.

Ленинская теория отражения направлена против всякого рода буржуазных философских и эстетических теорий, извращающих сущность искусства и его взаимоотношения с действительностью, сущность художественного творчества.

В своих замечательных произведениях, и прежде всего в «Материализме и эмпириокритицизме» и «Философских тетрадях», В. И. Ленин разработал глубоко научную теорию истины, имеющую непреходящее значение для всех областей человеческого познания, деятельности, творчества вообще и художественного творчества, в частности.

Первым принципом или посылкой материалистической теории познания является признание существования объективной реальности, независимой от сознания: «существование независимого от отражающих отражаемого (независимость от сознания внешнего мира) есть основная посылка материализма»*. Признание объективной реальности, независимой от сознания, предполагает также то, что ощущения связывают субъект с действительностью, что они являются источником познания. Поэтому-то Ленин подчеркивает: «Считать наши ощущения образами внешнего мира — признавать объективную истину — стоять на точке зрения материалистической теории познания,— это одно и то же»**. И действительно, если мы признаем, что ощущения — это образы объективной реальности, существующей независимо от нашего сознания, то тем самым признаем объективный характер нашего познания, объективную истину, существующую также независимо от нашего сознания, а это и есть точка зрения материалистической теории познания. В этом смысле упреки в адрес материализма, который-де упрощает, обедняет картину мира, совершенно несостоятельны, ибо именно материалистическое представление, материалистическая картина мира является самой богатой и разнообразной: «для материалиста мир богаче, живее, разнообразнее, чем он кажется, ибо каждый шаг развития науки открывает в нем новые стороны. Для материалиста наши ощущения суть образы единственной и последней объективной реальности,— последней не в том смысле, что она уже познана до конца, а в том, что кроме нее нет и не может быть другой» ***.

Эти положения ленинской теории отражения, теории познания сохраняют свою силу и для искусства, для художественного творчества. Что бы ни служило поводом для создания того или иного произведения искусства — поэтического сочинения, музыки, литературного произведения,— в любом случае источником художественного творчества в конечном счете является объективная действительность, объективная реальность, ибо никакой другой реальности нет и быть не может. Художник отражает и выражает в своих произведениях объек-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 124.
** В. И. Ленин, т. 18, стр. 132.
*** В. И. Ленин, т. 18, стр. 130.

тивную действительность, в которой он живет или в которой когда-то жили или будут жить люди. В любом случае он воспроизводит действительность (природную, социальную, мыслительную), в которой живут, действуют, борются люди, стремятся к достижению своих целей, желаний, интересов. «Быть материалистом,— подчеркивает В. И. Ленин,— значит признавать объективную истину, открываемую нам органами чувств. Признавать объективную, то есть не зависящую от человека и от человечества истину, значит так или иначе признавать абсолютную истину» *. Истина при этом понимается не как нечто вечное и неизменное, а прежде всего как диалектика понятий, отражающих диалектику вещей. При этом процесс отражения носит столь же противоречивый характер, как и сама действительность: отношения, переходы, противоречия понятий отражают реальные отношения, реальные переходы и противоречия действительности.

В. И. Ленин определяет и общую направленность процесса познания, путь познания и ступени его развития. «От живого созерцания к абстрактному мышлению *и от него к практике* — таков диалектический путь познания *истины*, познания объективной реальности» **. Эта направленность человеческого познания носит всеобщий характер, охватывая все области человеческого познания, в том числе и область художественного творчества.

Следовательно, ленинская теория отражения является теоретическим обоснованием тесной и неразрывной связи искусства с жизнью. В искусстве истина выступает как правда жизни. Познание действительности искусством — сложный диалектический процесс, совершающийся между субъектом и объектом. Ленинская теория отражения, обосновывая примат или первичность объективной реальности, практики, одновременно подчеркивает роль субъекта, его творческой активности, его «субъективности» как концентрированного выражения объективного, преломленного через сознание художника, его способности, талант, опыт, мироощущение и мировоззрение. Художник нашего времени — это человек-мыслитель, человек-борец, человек, ищущий истину — правду жизни, борющийся за нее, отстаивающий интересы широчайших народных масс, утверждающий своими произведениями революционные идеалы передовых, прогрессивных классов, находящийся в гуще современной борьбы за революционное преобразование действительности. Ленинский принцип партийности искусства и литературы не только не связывает творческой инициативы художника, а, напротив, показывая социальный механизм, социальные закономерности развития человеческого общества, источники этого развития, выражает глубинные основы всякого творчества вообще, раскрывает перед ним широчайшие перспективы участия в классовой борьбе, в борьбе за мир, демократию и социализм, делая его творчество боевым, наступательным, социально значимым, общечеловеческим. Таково творчество замечательных художников нашей эпохи: Маяковского, Брехта, Пабло Неруды, Эйзенштейна, Элюара и других. Практика искусства, произведения крупнейших художников нашего времени свидетельствуют о том, что их философские и политические взгляды, как правило, находятся на уровне их художественного таланта. В связи с этим позиция Роже Гароди, отстаивающего «реализм без берегов», оказывается не просто абстрактной, не просто позицией «абстрактного гуманизма», а позицией теоретически несостоятельной и практически вредной. Для Гароди какое угодно отношение искусства к действительности является реалистическим. Почему? В силу своеобразного понимания реализма: «Произведение искусства во всякую эпоху является функцией труда и мифа. Труд — это реальная сила, техника, знание, дисциплина, социальная структура, все, что уже сделано или дела-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 134—135.
** В. И. Ленин, т. 29, стр. 152—153.

ется. Миф — это конкретное и олицетворенное выражение сознания недостающего, того, что еще предстоит сделать в еще не освоенных областях природы и общества. Называя миф «посредником» между базисом и надстройкой, Маркс подчеркивает роль присутствия человека как главного элемента определения художественной реальности. Тем самым он исключает всякую концепцию замкнутого реализма. Ибо реальное, когда оно включает человека,— это уже не только то, что оно есть, но также и все, чего ему недостает, все, чем оно еще должно стать и для чего ферментом служат мечты людей и мифы народов. Реализм нашего времени — это творец мифов, реализм эпический, реализм прометеевский».

Маркс действительно подчеркивает роль присутствия человека как важного элемента определения художественной реальности, но не человека вообще, а человека как существа социального, суть которого — в совокупности всех социальных отношений, человека, живущего в классовом обществе. Следовательно, человек — не просто главный или важный элемент определения художественной реальности, а «элемент» социально, классово определенный и обусловленный. В связи с этим следует говорить не о «замкнутом» реализме и не о «реализме без берегов», а о реализме конкретно-историческом, ибо каждый художник является сыном не только своего века, но и определенного класса, народа, нации, страны и т. д., имеет определенные классовые, социально-политические взгляды, мировоззрение и мироощущение, эстетический идеал и т. п. Только как конкретно-историческое, социальное существо человек может определять и определяет художественную реальность, то есть создает такие произведения, благодаря которым он отстаивает определенные идеалы, интересы тех или иных классов. Именно поэтому реализм нашего времени — это не реализм мифов, а реализм ясного революционного идеала, реализм подлинно гуманистический, реализм социалистический.

## Прошлое будущего и будущее прошлого

Искусство, в отличие от других областей человеческого знания и деятельности, позволяет человеку «перешагнуть» рамки своего времени: художник может, по существу, безгранично «расширять» объект. Отражая реальную действительность, отражая исторически определенный объект или какие-то его стороны, художник идет дальше: в процессе своего творчества он не просто воспроизводит объект, а воспроизводит перспективы развития объекта, создает проект будущего объекта. В любом случае воспроизведение в искусстве, то есть отражение реального мира в искусстве, будет отражением реальной действительности как исходного пункта для создания воображаемого объекта, объекта воображения. Воспроизводит ли художник прошлое, настоящее или будущее — в любом случае исходным будет отражение реальной действительности.

Конкретно-исторический объект является таковым не в силу своей изолированности от прошлого и будущего, а, напротив, только в силу своей тесной связи с прошлым и с будущим.

Здесь важно выяснить более точное соотношение настоящего с прошлым и будущим, поскольку от этого зависит понимание многих довольно сложных проблем, касающихся художественного отражения, художественного творчества, в частности, таких проблем, как традиция и новаторство, ретроспектива и перспектива, история и теория.

Как отдельный человек, так и человеческое общество начинает с осмысления и переосмысления всей предшествующей культуры, всего предшествующего знания, накопленного человечеством за всю историю своего существования. Каждое человеческое поколение создает определенный объем материальных и культурных ценностей, делает то или иное количество достижений и открытий в различных областях и сферах своей жизнедеятельности.

Мы, художники Великого Союза, — единственные художники в мире, не боимся говорить правду.

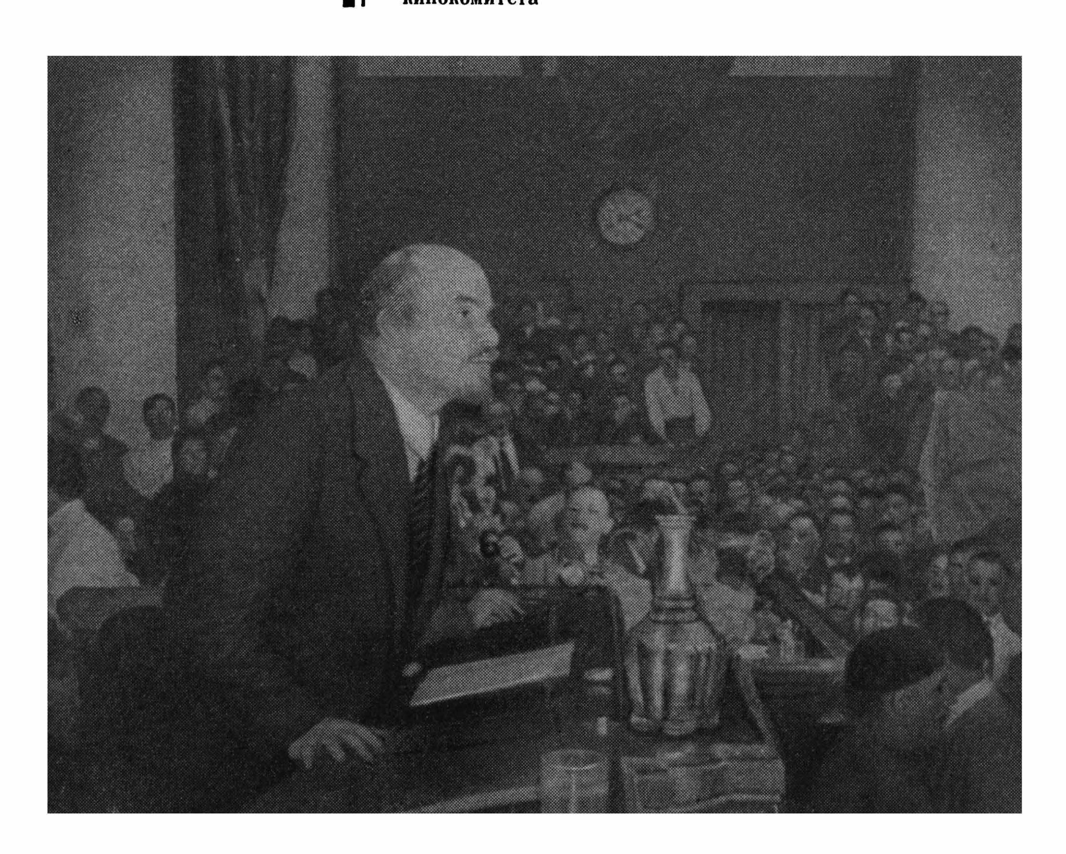
Наше искусство — искусство миллионов. Искусство класса, несущего миру освобождение от всякого угнетения человека человеком. Правда нашего искусства — правда нашего класса, правда нашей партии, правда Ленина.

Со всей страстностью большевиков, со всей непримиримостью, со всем энтузиазмом мы, советские художники, будем драться за светлый идеал человечества — социализм.

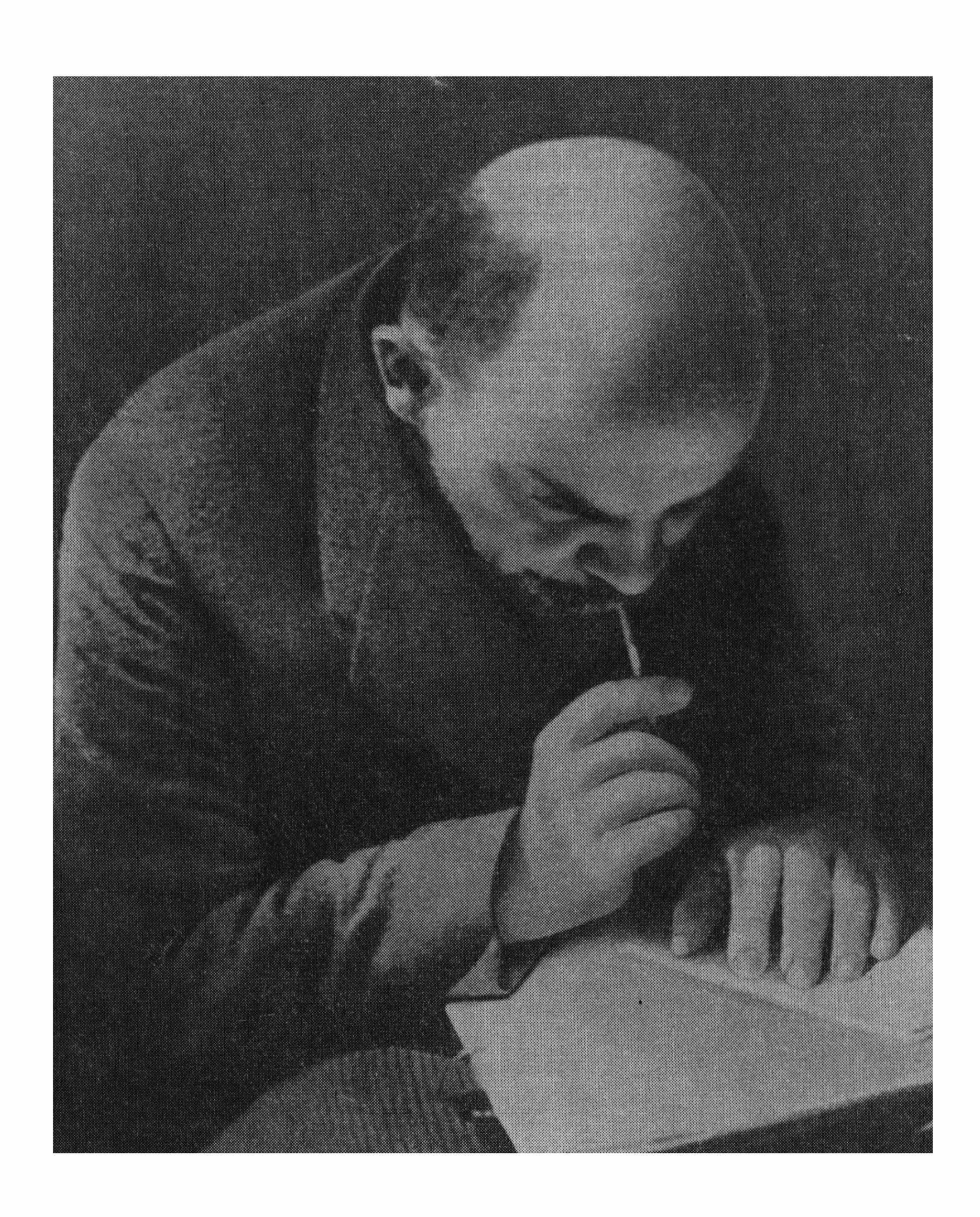
**Фридрих Эрмлер**

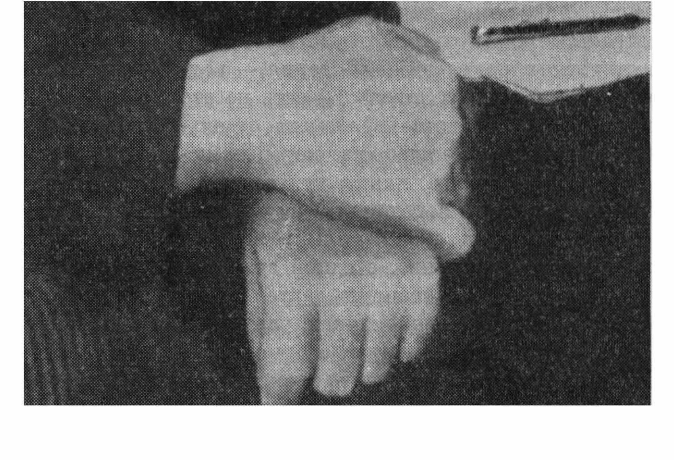
## «Живой Ленин»

**В. И. Ленин на открытии II конгресса Коммунистического Интернационала в Петрограде 19 июля 1920 года. Съемки оператора Э. Тиссэ и группы операторов Петроградского кинокомитета**



В. И. Ленин во время работы III конгресса Коммунистического Интернационала. Москва. Июнь—июль 1921 года. Съемки операторов ВФКО









И все это возможно только тогда, когда данное поколение или данное общество опирается на результаты труда всех предшествующих поколений. «История,— подчеркивают Маркс и Энгельс,— есть не что иное, как последовательная смена отдельных поколений, каждое из которых использует материалы, капиталы, производительные силы, переданные ему всеми предшествующими поколениями; в силу этого данное поколение, с одной стороны, продолжает унаследованную деятельность при совершенно изменившихся условиях, а с другой — видоизменяет старые условия посредством совершенно измененной деятельности»*. Диалектика истории такова, что деятельность данного поколения обусловливается деятельностью всех предшествующих поколений, но в силу развития каждым поколением доставшегося ему наследства, эта деятельность протекает в иных условиях и носит иной характер. Все самое ценное, что было создано человечеством, усваивается, подвергается обработке, сохраняется.

Здесь очень уместно привести высказывание В. И. Ленина о роли практики: **«... ПРАКТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА МИЛЛИАРДЫ РАЗ ДОЛЖНА БЫЛА ПРИВОДИТЬ СОЗНАНИЕ ЧЕЛОВЕКА К ПОВТОРЕНИЮ РАЗНЫХ ЛОГИЧЕСКИХ ФИГУР, ДАБЫ ЭТИ ФИГУРЫ МОГЛИ ПОЛУЧИТЬ ЗНАЧЕНИЕ АКСИОМ»**.**

Поэтому менее всего можно в иных случаях представлять настоятельный и неослабевающий интерес всех родов искусств (в числе их и кинематографа) к обстоятельным экскурсам в далекую и славную историю как некую субъективную склонность, которая позволяет бежать объективной реальности, оборониться экзотическими деталями минувшего быта от актуальных вопросов сегодняшнего бытия.

Творчество С. Эйзенштейна и А. Довженко в прошлом, а сегодня художественная практика Г. Козинцева, С. Юткевича, Е. Габриловича, С. Герасимова, И. Хейфица, С. Бондарчука, Л. Кулиджанова достаточно наглядно иллюстрируют сложный, но необходимый процесс наследования культурного и исторического опыта.

В «Звенигоре» А. Довженко моменты социальных сдвигов и потрясений даны в контексте многовекового пути украинского народа. И именно этот исторический пролог позволил художнику установить закономерность и неотвратимость горячих и памятных событий, по следам которых он шел.

Г. Козинцев остается верным своей концепции «глубокого экрана», осуществив одну за другой экранизации «Дон-Кихота», «Гамлета», в настоящее время снимая шекспировского «Короля Лира». Художник при этом не ограничивается просветительскими задачами и возможностями популяризации литературных памятников. Г. Козинцев, один из авторов трилогии о Максиме, через довольно продолжительный отрезок времени ощутил потребность снова снять картину столь же необходимую людям, какими в первые годы Советской России были агитплакаты и агитленты. И он удовлетворил эту потребность, обратившись к созданиям своих, как он их называет, современников — Сервантеса и Шекспира, пропагандировавших с необычайной убедительностью добро и справедливость, обучавших и научавших столько поколений думать и действовать.

Кинодраматург Е. Габрилович чрезвычайно плодотворно вот уже на протяжении многих лет соединяет в своем творчестве современные темы и отступления от них в глубь истории. Это непривычно только на первый взгляд. А на самом деле, как может быть иначе у серьезного художника, кровно связанного со своим временем?

Открытие характеров современников и людей будущего основывается прежде всего на широких и глубинных исследованиях революционного опыта нашей страны. Историко-революционные создания

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 44—45.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 172.

Е. Габриловича, последовательная разработка им ленинской темы имеют, с этой точки зрения, важный теоретический смысл. И не потому ли наиболее значительные образы современных героев этого художника в свою очередь могут быть измерены масштабом исторического опыта, воспринимаются как исторические деятели?

В процессе практической деятельности вырабатывались различные понятия и категории, вырабатывалось научное познание и мышление, теория как специфическое отражение общественно-исторической практики человечества, его истории. Человеческий опыт, его мудрость аккумулировались в материальной и духовной культуре, выработанной в ходе истории. В связи с этим дальнейшее развитие культурного богатства человечества возможно только на основе усвоения уже достигнутого. Отсюда необходимость *ретроспективы* — обращения к культурному наследству человечества, — ретроспективы, которая в случае успешного и плодотворного усвоения превращается в *перспективу* — дальнейшее развитие материальной и духовной культуры человечества, ибо усвоение культурного наследства прошлого возможно, в свою очередь, только как его дальнейшее развитие и как формирование новой культуры. Ведь «получение наследства» — процесс сложный, трудный и длительный и, если можно так сказать, мучительный; каждое данное поколение, получая «наследство», как бы включается в непрерывный процесс создания материальных и духовных ценностей, то есть оно как бы «осуждено» не только осваивать культурное «наследство», но и создавать новые материальные и духовные ценности. В силу этого *традиция* превращается в подлинное *новаторство*, поскольку чем она дольше существует, тем больше она обогащается и тем больше и плодотворнее ее воздействие на взращивание и создание новых ценностей.

В связи с этим встает важная проблема ценности произведения искусства, отражающего и воплощающего действительность, и произведения, воспроизводящего уже созданное в искусстве. Может казаться, что ценность деятельности субъекта воспроизводящего ниже ценности деятельности субъекта творящего. Это было бы действительно так, если бы искусство не было формой общественного сознания, если бы оно не носило общественного характера. Именно общественная цель и назначение искусства обусловливают взаимосвязь создания нового и воспроизведения уже существующего. Ценность того и другого одинаково определяется степенью творческого начала, творчества, вложенного в создание нового произведения искусства или в воспроизведение уже существующего творения.

С особой остротой этот вопрос всегда ставился и решался в кино. Уже одно то, что здесь практикуется специальный термин «авторское кино», чрезвычайно симптоматично. Прибавьте к этому неумолкающие дебаты специалистов вокруг проблемы типажности актеров, меры авторства сценариста, доли участия в творческом процессе оператора, художника, наконец, самого зрителя — и тогда только можно будет в приближающейся к истине полноте представить, сколь всесторонне-общественно по своей природе кино.

Надо полагать, что все эти спорные моменты в пору зрелого телевидения выступят с еще большей отчетливостью и категоричностью. Кино и телевидение особенно наглядно раскрывают одну и ту же объективную тенденцию современного этапа эволюции искусства — сближение, переплетение моментов оригинального творчества, его интерпретации и восприятия.

Соотношение объективного и субъективного весьма различно в разных видах искусства и в одном и том же виде искусства, но в различное время, различно в зависимости от основной идеи, от значения данного произведения и особенностей искусства.

Это легко видеть на развитии кинематографа. Если, скажем, в двадцатых и тридцатых годах (да и позднее) в кино преобладали дерзкий монтаж, крупный план,

острый ракурс, те средства, при помощи которых режиссер атаковал зрительское мироощущение, миропонимание, настаивая убежденно и властно на своих взглядах и своих концепциях, то сегодня кинематограф на качественно новом этапе: режиссер, создавая картину, рассчитывает уже не просто на эмоциональный отклик, но на определенное интеллектуальное сотрудничество. Больше того, если раньше «субъективность» зрителя принималась в расчет только как некая способность воспринимать те идеи и образы, которые создаются усилиями режиссеров, то теперь «субъективность» зрителя рассматривается как творческая сила, сознательно прививаемая и привлекаемая к участию в создании картины, по существу, завершающая работу режиссера и актеров. Уже давно не внове картины, в которых авторы вовлекают зрителя в решение проблем, представляющихся художнику сложными и трудноразрешимыми. «Субъективность» зрителя органически сливается здесь с творческим воображением и творческой силой режиссера и актеров, получая одновременно и самостоятельное значение, позволяющее зрителю не только «завершать» фильм, но и идти дальше фильма — переходить к конкретной реализации основных идей художественного произведения, конкретно решать поставленные в фильме проблемы, воплощать основные идеи и замыслы в жизнь. Совершенно ясно, что такое понимание роли «субъективности», за которой следует иметь в виду не только «субъективность» режиссера и актеров и не столько пассивную «субъективность» зрителя, сколько прежде всего именно его творческую «субъективность», ведет к пониманию зрителя как социального существа, способно во много раз усилить воздействие кинематографа на широчайшие массы.

●

Искусство есть форма проявления субъективного. Да, но, как показывает ленинская теория отражения, начинать с «Я» нельзя, начинать следует с объективного, с материального. В то же время не следует упускать из виду диалектику объекта и субъекта, материального и идеального, которая, в свою очередь, обусловливается общественной материально-производственной практикой, органически входящей в сложный и тонкий процесс отражения и познания действительности, а также создающей возможность ее революционного преобразования. Именно благодаря этому все формы общественного сознания, в том числе и искусство, способны оказывать и оказывают огромное влияние и воздействие на преобразование мира.

Только с высоты ленинской теории отражения становится ясно, с каким упорством «роет старый крот» — история могилу капиталистическому строю, реакционной буржуазной культуре и буржуазному искусству, всему, что отжило или отживает свой век. В то же время видно, как этот «старый крот» — история лелеет все новое, нарождающееся, передовое, прогрессивное, как диалектика общественного развития обусловливает превращение истории в теорию, традиции в новаторство, ретроспективы в перспективу, отметая все поверхностное, наносное, неистинное, неподлинное и сохраняя все, что хоть в какой-то мере обогащает и развивает человеческую культуру, искусство, что служит интересам трудящихся. Даже такие вопросы, которые связаны с кибернетикой, семиотикой, структурализмом и другими областями человеческого познания, возникшими в сравнительно недавнее время, можно правильно решить только с позиций ленинской теории отражения. Но это уже тема другой статьи.

Р. Чхеидзе

# Через национальное к интернациональному

*Мы стоим за интернациональную культуру, в которую от каждой национальной культуры входит часть; именно: лишь последовательно демократическое и социалистическое содержание каждой национальной культуры.*

*В. И. Ленин*

Грузинский кинематограф прошел большой путь, были на этом пути трудные отрезки — надо было идти в гору, было и полегче — когда довольствовались протоpенными тропинками. Но подлинные наши удачи всегда были связаны с глубинными традициями грузинского искусства. Можно сказать точнее: успехи и открытия в грузинском кино неизменно были связаны с тем, что художники опирались на народные традиции своего национального искусства.

Кинематографистам в этом смысле повезло. Все действительно бессмертное, что оставила нам в наследство наша национальная культура, отмечено печатью демократизма. Руставели, Орбелиани, Важа Пшавела, Бараташвили, Палиашвили, Чавчавадзе... Казалось бы, нам легко продолжать демократическую традицию — ей принадлежит все, что в нашем искусстве и в нашей литературе представляет несомненную и непреходящую ценность.

Однако грузинские кинематографисты не во все периоды искали поддержку и вдохновение в этих традициях. За это наш кинематограф поплатился так дорого, что, хочется верить, никогда уже не вернется к томным красавицам, грозным разбойникам, неприступным замкам, кинжалам, родовой мести — ко всей этой экзотической, несуществующей, вымышленной Грузии и Кавказу.

И только обратившись к действительным национальным корням искусства, к традиции неприземленного реализма, характерного для истинных представителей грузинской культуры, к обобщениям, кровно связанным с живой жизнью нашего народа, с его гражданственными устремлениями, наше кино создало интересные, заметные произведения.

Когда размышляешь о дальнейшем пути грузинского кино, конкретные формы, которые оно может принять в будущем, представить трудно, но можно предположить тенденцию его развития.

Первое и основное условие для успешного развития — глубоко национальный характер фильмов, создание образов людей, на нашей земле выросших. Второе, столь же необходимое условие — общий для искусства всех наций интерес к значительным проблемам современности.

Вневременные, внепространственные, космополитические откровения не могут подняться до уровня настоящего искусства. Я не знаю ни одного великого фильма за всю историю кино, который был бы лишен «подданства», не имел бы своего национального лица. В произведениях Довженко, Клера, Форда, Росселлини, Куросавы и многих других режиссеров (всех и не

перечислишь) общечеловеческое содержание выражено конкретно, вырастает из национального как философское, нравственное, эстетическое обобщение. И не будь этой обязательной основы, любое обобщение осталось бы оголенной, сухой, ничего не говорящей абстракцией. Не будь национальной первоосновы, фильмы, которые мы называем великими, не стали бы гордостью мировой кинематографической культуры.

На примере многих советских картин мы убеждались в том, что точное воспроизведение национального характера на экране, передача на экране действительности в ее неповторимых подробностях и деталях помогают завоевать симпатии зрителя, в каком бы конце нашей страны он ни жил.

Успех фильмов «Лурджа Магданы», «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Листопад», «Никто не хотел умирать», «Состязание», «Серенада» на том и держится, что они рассказывают о том, что волнует и трогает всех. В современном искусстве, в кинематографе в особенности, национальное и интернациональное, как никогда, сливаются в единое целое.

Одни и те же проблемы волнуют сейчас людей в самых различных уголках нашей планеты. Люди, живущие в грузинском горном селении, в рыбацком поселке под Архангельском, в испанской деревне, одинаково заинтересованно реагируют на события, происходящие в нашем неспокойном мире. Выстрел в Техасе, разрывы американских бомб над исстрадавшейся вьетнамской землей, забастовки рабочих и студентов в Париже или Барселоне — все эти события, которые в другую эпоху сочли бы локальными, в наше время самым непосредственным образом входят в жизнь каждого человека.

Кинематограф не имеет права игнорировать этот феномен. Он должен отразить принципиальные перемены в общественной атмосфере — и чем более индивидуализированно он это сделает, тем большую ценность приобретут его свидетельства.

Именно потому, что такое отношение к искусству, завещанное нам Лениным, стало моим убеждением и убеждением сценариста Сулико Жгенти, мы сделали фильм «Отец солдата». Независимо от того, воплотили ли мы наш замысел достаточно полно (не нам об этом судить), мне кажется плодотворным и даже необходимым избранный нами принцип. Этот принцип мы формулировали так: опираясь на глубокую разработку национального характера, рассказав о маленьком уголке Земли — Грузии, сказать свое слово о жизни и о современном нам мире. И здесь, на мой взгляд, существует прямая зависимость между глубиной повествования и расширением «сферы влияния» произведения искусства.

Кино — искусство молодое. Совсем недавно мы отметили пятидесятилетие грузинского кино, в то время как первый памятник грузинской художественной литературы создан пятнадцать столетий назад. Вбирая в себя многовековые достижения смежных областей искусства, кинематограф стремится к самоопределению. Проблема поисков современных, новых форм выражения, время от времени возникающая перед литературой, театром, музыкой, изобразительным искусством, не менее остро встает и перед искусством кинематографическим. В стремлении обновить и обогатить язык кино нет и не может быть неуважения к традициям. Лишь самоцельный поиск «современных», никому доселе неведомых форм приводит к опасности разрушения лучших традиций.

К счастью, для творчества большинства грузинских кинематографистов — и что особенно отрадно, для нашей кинематографической молодежи — характерно стремление активно овладеть культурным наследием и нашего и всего советского народа. Приведу один пример. С давних пор в грузинском искусстве жили два начала — героико-романтическое и жанрово-бытовое. Эти два начала существовали раздельно, самостоятельно, не сливаясь. Кинематограф сплавил их воедино. Благодаря этому

синтезу в наше кино пришли истинно национальные герои, ощущающие свою неразрывную связь с родной землей, с жизнью и историей своего народа, пришли герои, которые при самых сложных, трагических поворотах судьбы сохраняют любовь к жизни, неистребимый оптимизм.

Синтез традиционных направлений грузинского искусства уже принес нашему кино первые победы. Вероятно, есть определенная закономерность в том, что из всех грузинских фильмов наибольшее признание получили те, в которых героическое, возвышенное и бытовое, даже смешное — нераздельны, в которых гражданственные, передовые идеи находятся в диалектическом единстве с обыденной, прозаической действительностью. Жанр трагикомедии, с новой силой возродившийся во всем мировом киноискусстве, грузинским художникам не пришлось заимствовать на стороне — надо было лишь с вниманием взглянуть на старое искусство. И если грузинское кино обратилось, скажем, к жанру трагикомедии с его специфическими возможностями сочетать реалистическое изображение жизни и широкие обобщения, то потому, что лучшие его представители поняли: новаторство — это не мода, не эффектные ракурсы, не изыскания в области сюжета, а творческое осмысление лучших национальных традиций, развитие опыта прошлого, помноженного на исследование серьезнейших проблем дня.

Движение грузинского кино уже показало широкие возможности использования традиций. Но оно также самым неопровержимым образом доказало, что высокий нравственный заряд искусство может сохранить только тогда, когда в своем развитии, в своих каждодневных поисках вдохновляется демократическими тенденциями, когда проповедует любовь и уважение к Человеку.

Я думаю, что и впредь грузинский кинематограф будет идти в этом направлении, ибо только на этом пути он может создать произведения, которые найдут отклик в сердцах миллионов людей.

*Тбилиси*

Л. Вагаршян

# Традиции надо развивать

*Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством...*
*В. И. Ленин*

Кино не всегда оказывается способным сразу вобрать в себя все неисчислимые богатства народной культуры — порой проходят годы, прежде чем национальное богатство найдет новое преломление в кинематографе.

Но в армянском кинематографе классикой стали фильмы, снятые в первые годы существования нашего кино. Без сомнения, решающую роль в этом сыграло то, что почти все эти картины были созданы на основе нашей литературной классики. Реалистическое, жизнедеятельное, сатирически-обличительное творчество драматургов Г. Сундукяна и А. Ширванзаде, относящееся к концу XIX — началу XX века, оказалось удивительно созвучным периоду утверждения нового, социалистического искусства. Поистине, кине-

матографисты «смеясь, прощались с прошлым». Социальный конфликт, остроумные диалоги, гротесковые характеристики действующих лиц комедии «Пэпо» — одной из лучших наших картин — заложили фундамент комедийного жанра в армянском кино.

Естественно, не только литература и театр оказали влияние на армянское кино. Многие наши фильмы впитали в себя многовековую живописную культуру Армении.

Однако бытовые нормы народа, моральные устои его — это ведь тоже часть общей национальной культуры, и рассказать о них средствами киноискусства не менее важно и не менее трудно, нежели перевести на экранный язык памятники литературы. Поэтому, вероятно, так тепло была принята картина Г. Маляна «Треугольник», донесшая до зрителя корнями уходящую в национальную почву бытовую, нравственную сущность народного характера. Второй фильм этого режиссера «Мы и наши горы», недавно поставленный по сценарию талантливого прозаика Г. Матевосяна, надеюсь, привлечет зрителей таким же внимательным исследованием нашей сегодняшней жизни.

Из всего, что было создано армянскими кинематографистами, наименьший интерес, как правило, представляли фильмы о современности. Конечно, были счастливые исключения, но обычно, стоило нашим режиссерам коснуться современной тематики, из их лент по разным причинам исчезала национальная плоть. Мы многократно на практике удостоверялись в том, что механическое разделение на «современность» и «старину» — разделение, которому противится сама жизнь нации, — чревато неприятными последствиями. Культура, какой бы древней она ни была, нравственные традиции, как бы дороги они для нас ни были, развиваются и беспрерывно обогащаются. Что-то безвозвратно уходит, многое — сохраняется, но преображается и меняет формы. Если искусство не отражает этих перемен, оно обязательно мало-помалу утрачивает силу реализма, и тогда ему необходимы мощные рывки, чтобы восполнить пробелы.

Искусство не может развиваться нормально, если отказывается сохранить культурное наследие или, еще хуже, подменяет его второпях состряпанным суррогатом. Но искусство не может развиваться нормально и в том случае, если замыкается в кругу своих достижений и открытий. Невозможно безнаказанно «потреблять традиции», ничего к ним не прибавляя, никак их не развивая.

Для сегодняшнего армянского кинематографа ленинская мысль об отношении к старой культуре по-особенному значительна и актуальна. «Не ограничиваться наследством» — наши кинематографисты должны принять эти слова как творческий принцип.

*Ереван*

Ленин направлял развитие нашего киноискусства на путь социалистического реализма. Советское киноискусство было неразрывно связано с партией на всех этапах ее борьбы за социалистическое общество. Рожденное Октябрьской революцией, озаренное ее великими идеями, оно безраздельно поставило все свои средства на службу народу. Следуя указаниям В. И. Ленина, наше кино черпало свои темы и образы, свою идейно-художественную силу в жизни народа, в его борьбе за торжество коммунизма.

И именно поэтому наша советская кинематография смогла через несколько лет после своего зарождения дать произведения большой художественной силы. Первым среди таких фильмов был фильм С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

**Иван Пырьев**

## «Живой Ленин»

В. И. Ленин, американский экономист П. Христенсен и американский коммунист Б. И. Рейнштейн во дворе Московского Кремля. 28 ноября 1921 года. Съемка оператора А. Левицкого



И. Вайсфельд

# Наследие, которое всегда с нами

В 20-е годы многие будущие мастера советского киноискусства работали в театре, в том числе и в театре Пролеткульта.

Как повлияли мысли В. И. Ленина о пролетарской культуре на их судьбу, как помогли формированию духовного облика художника нового мира, я и попытаюсь рассказать в этой статье.

Начну с одного полемического столкновения. Оно произошло тридцать пять лет назад, 13 января 1935 года на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в Москве. Эйзенштейн произносил заключительное слово. Объект его полемической атаки — высказывание... Жорж Санд.

Почему Жорж Санд? Почему сенсационная литературная фигура XIX века оказалась участницей кинематографического симпозиума середины 30-х годов XX столетия?

Приведу слова Жорж Санд, неожиданно всплывшие на поверхность дискуссии. Она писала своему корреспонденту — Флоберу:

«Питайся идеями и чувствами, найденными в своей голове, в своем сердце: слова и фразы, форма, с которой ты так носишься, появится сама как результат пищеварения...»

«Как результат пищеварения!» — именно это возмутило Эйзенштейна. Он сопоставил «прогнозирование» Жорж Санд с ее же более ранними высказываниями, еще более прямолинейными и примитивными, которые можно было свести к бесхитростной житейской формуле: будь здоров, а остальное приложится.

Ярость Эйзенштейна вполне объяснима. Эстетические формулы Жорж Санд напоминали ему — ни больше, ни меньше! — ... времена Пролеткульта.

—Я позволил себе такую резкую формулировку,— говорил Эйзенштейн,— потому что в этой фразе может прозвучать то, что Владимир Ильич заклеймил в свое время в отношении пролеткультовской линии. Мне самому приходилось работать в Пролеткульте в тот период, когда там существовала такая точка зрения: принадлежи к рабочему классу, будь молодым и...

В этот момент оратор был прерван репликой из зала, закончившей вероятное развитие мысли:

— Все остальное приложится.

Эйзенштейн молчаливо солидаризировался с этой концовкой и сказал:

— И против этого положения мне приходилось драться в 1920—1921 годы. Вы не поверите, что творилось в то время в театре, когда режиссеры сидели и старались, чтобы у молодого студента, симоновского рабочего Антонова или другого само возникало выразительное проявление, которое было бы совершенным проявлением, и все старались не вмешиваться в это дело: как он скажет, как он поймет, так и должно быть.

То, о чем говорил Эйзенштейн, было характерно не только для театра Пролеткульта.

Луначарский в статье «Театр РСФСР», напечатанной в 1922 году, отмечал, что революция породила немаленькую клику очень искренних друзей революционного театра, но — по его выражению — «то-

ропыг и радикалов», переживавших в буйной форме детскую болезнь «левизны». Раздавались речи против сценической коробки, против аристократического строения зрительного зала, против рампы, подмостков и т. д. Доходило дело даже до заявления, что массовое народное действо есть единственная законная форма театра*.

Что же порой скрывалось за скорлупой оригинальности? Для ответа на этот вопрос снова вернемся в зал конференции на Васильевской улице в Москве, где с заключительным словом выступал Эйзенштейн. Он говорил:

— Оказывалось, что в очень многих случаях эта ожидаемая оригинальность была просто перепевом и даже не перепевом высокого культурного наследства, а самых убогих образцов, на которые были обречены во времена царского правительства рабочие Симоновского и других районов в их тяге к культуре и искусству. Тогда мы стали проводить иной крен, опираясь на то, что в отношении Пролеткульта говорил Владимир Ильич, брали крен на другое: на то, чтобы дать весь материал и все образцы совершеннейших форм культуры, совершеннейшего мастерства и техники этим молодым рабочим, которые приходили к нам в студии и театры Пролеткульта.

Далее Эйзенштейн перешел к высказываниям уже не Жорж Санд, а ее адресата — Флобера, выделив «крупным планом» одну его мысль: несовершенство формы есть всегда показатель неотчетливости в охвате идеи.

Таким образом Флобер опровергал Жорж Санд, опровергал начисто.

И таким же образом Эйзенштейн воспользовался этим «древним» поединком, чтобы разобраться в современных ему проявлениях примитивизма. Меньше всего он хотел переориентировать конференцию на литературные дискуссии минувшей эпохи.

— ...Я предпочитаю снять цитату Жорж Санд, как ведущую, — сказал он,— и ближе подойти к тому, чему учил нас Ленин в отношении Пролеткульта.

Эйзенштейн подчеркнул: работу над разрешением специальных проблем нашего мастерства и искусства мы все-таки еще немного недооцениваем*.

Эти размышления оратора отражали настроения передовых мастеров советского киноискусства: время от времени их тревожило известное отставание культуры кинематографической работы от всей системы социального новаторства страны, недопонимание роли духовного начала в практике постановки фильмов, проявлявшейся то в одной, то в другой области творчества или организации кинопроизводства.

Было бы наивным предполагать, что пролеткультовская инерция, несмотря на то, что ленинской критикой ей был нанесен сокрушающий удар, совершенно приостановилась.

Сначала приведу выдержку из выступления на той же конференции 1935 года. Говоря о человеке на экране, С. Юткевич резко, жестко определял положение, сложившееся в начале звукового кино:

«...Мы оказались невооруженными в области актерской игры, которая должна нести это человеческое в кинематограф. Мы растеряли культуру актерской игры... Не успевали мы заговорить об актере, как на нас немедленно обрушивалась лавина упреков. Нас упрекали прежде всего в «театральности»**.

Трудно сказать, помнил ли Пудовкин описанный полемический «поединок» Эйзенштейна с Жорж Санд, но в своей статье «О монтаже», написанной в послевоенное время, он продолжает ту же линию ниспровержения механистических концепций художественного творчества, которая занимала столь серьезное место в дискуссии на совещании киноработников в 1935 году.

---

* А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1. М., «Искусство», 1958, стр. 221.

* Сб. «За большое киноискусство». М., «Кинофотоиздат», 1935, стр. 162—163.

** Там же, стр. 91—92.

Даже сравнения, к которым прибегал Пудовкин, перекликались с «пищеварительными» ассоциациями Жорж Санд.

Так как человек, писал Пудовкин в этой статье, поедая животных и растения, превращает их тела в ткани своего собственного тела, я не думаю, что было бы верным определить чье-нибудь тело как синтез коровы и картофеля на том основании, что он питается бифштексами. Пудовкин подчеркивал, что кинематограф обладает, вернее, может обладать своим собственным **новым поведением**. В этом поведении Пудовкин также искал синтезы современной актуальности с классической завершенностью искусств прошлого. Он говорил, что кинематограф как бы питается традициями других искусств, превращая их в собственные, новые.

Приведу формулировку Пудовкина, предлагавшую и позитивное решение проблемы, и отрицание вульгарных представлений о синтезе:

«Появление и развитие кинематографа тесно связано с самыми высокими, с самыми последними достижениями человеческой философской мысли и самыми последними достижениями технической изобретательности. Большая ошибка думать, что кинематограф является каким-то «синтетическим», вернее, суммарным искусством, объединяющим в себе, как птиц в клетке, различные искусства в лице их представителей»*.

Пролеткультовско-механический взгляд на новое художественное творчество, в сущности говоря, предлагал превратить недостаточную образованность, сниженные критерии в сфере культуры чувств в киноискусстве в норму советской художественной практики.

Хочу рассказать об одном эпизоде из послевоенной жизни киностудии «Мосфильм». По окончании одного необычайно продолжительного и неплодотворного заседания, посвященного строительству большого «Мосфильма», усталый и огорченный Довженко зашел в сценарный отдел студии (где в то время работал автор этих строк) и сказал:

— Что нужно для строительства большого «Мосфильма»? Нужны солнце, деньги и интеллигентность. Солнце в нашей стране есть, деньги щедро дает Советская власть, интеллигентности — не хватает.

Это были годы, когда Довженко работал над подготовительными материалами к сценарию «Поэма о море». В этом сценарии есть такой персонаж — Шиян, человек, которому нелегко покидать свое жилище, находящееся на месте будущего гигантского водохранилища. Шияна одолевают сомнения и колебания, которые легко покинули бы его под влиянием товарищеского отношения, прямого и воодушевляющего призыва. Но грубиян, пришедший объясняться с переселенцами, потерял всякую способность к нормальному восприятию мира, даже способность к улыбке. Когда ему указывают на это, он отвечает, что улыбаться некогда.

«Улыбки захотел!» — восклицает возмущенный Голик (так зовут этого персонажа).

Но Шиян стоит на своем. Он говорит:

— А вы улыбнитесь. Не смотрите на меня чертями. Скажите мне: здравствуйте, как ваше здоровье, как жинка, диточки. Поздравьте меня с праздником рождения нового моря.

По этому поводу Филон Бессараб, другой персонаж «Поэмы о море», замечает:

— Не жди, не та его душевная номенклатура.

Сцена завершается многозначительными, теперь уже достаточно широко известными словами Шияна:

— Трус прикинется когда-то храбрым, скупой — раз в жизни щедрым, подлец, будь он трижды проклят,— добряком, несчастный двадцать лет прикидывается счастливым. Одним прикинуться не можно — интеллигентным. Нема здесь — кончено. Не выжмешь, куда ни назначь. Одно только знает — кричит, как громкоговоритель!

---

* В. И. Пудовкин. Статьи о киноискусстве. М., изд. ВГИКа, 1966, стр. 9—10.

Естественно, нельзя ставить знак равенства между персонажем и автором. Не так безысходно смотрел на вещи Довженко, как это делал Шиян, потрясенный черствостью и хамством Голика. Художник создавал образ Шияна в его законченности именно потому, что это был один из способов деятельной и одухотворенной борьбы с проявлениями социального и нравственного примитивизма в реальной действительности, потому, что Довженко верил в способность человека овладеть высотами культуры.

Приведенная сцена из «Поэмы о море» дает зримое представление о проблеме интеллигентности, измеряемой не количеством прочитанных страниц, не способностью механически воспроизводить распоряжения, пусть и с готовностью исправного громкоговорителя. Мера овладения культурой проявляется в повседневном поведении человека, в том, как он работает, как общается с людьми, как разговаривает с ними, даже в интонации, с которой произносятся те или иные слова. Для автора «Поэмы о море» Шиян, верный родной земле и готовый на любое самопожертвование ради ее процветания, не потерявший ни одного из прекрасных человеческих качеств, глубже постиг основы культуры нового общества, чем научившийся писать канцелярские реляции самоуверенный Голик.

Эстетическое поведение человека неотделимо от социального, переходы здесь тонки, часто причудливы, неповторимы, но они всегда существуют.

Источник бескультурья, неинтеллигентности Голика — в отсутствии в его сознании минувшего дня. Для него не существует не только глубин революционной истории, истории науки и культуры; в своем практическом бытии он вряд ли учитывает опыт даже своего предшественника на этом же посту, его достоинства или ошибки.

Жизнь для голиков состоит из цепи возникающих в данное мгновение возбудителей и реакций на них — и только. Это полужизнь, существование на грани животного.

Встречаются и кинематографисты, которые, правда, не отрицают эстетических завоеваний прошлого, но имеют о них смутное представление, а главное, не ощущают их как свое, кровное, выстраданное.

Появление советского кино изменило весь ход развития мирового экрана. Обозначило рубеж. С этого рубежа видны дали грядущего, но и пути художественной культуры прошлого, их самые выдающиеся вершины. Смена эстетических систем протекает диалектично.

«Понятие «наследие»,— пишет академик Н. И. Конрад в статье «О некоторых вопросах истории мировой культуры»,— совершенно реальное, и «наследие» это не только в том, что продолжают оставаться живыми и для новых эпох многие произведения эпох ушедших, но и в том, что эстетические ценности, воплощенные в этих произведениях, обогащают сознание последующих поколений. Такая протягиваемая через века связь и преемственность образуют реальный субстрат всего литературно-исторического процесса...» Существует зависимость новых видов и жанров искусства, но «отнюдь не обязательно в смысле прямого продолжения или развития их; зависимость может проявляться и в полном отрицании их»*.

Диалектику взаимосвязи культурного наследия и современности, распространяющуюся и на область литературы, искусства, всесторонне обосновал Ленин.

В своих работах, начиная от книг «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?», «Развитие капитализма в России» и других до последних статей он разработал всеохватывающую философскую и социологическую концепцию. Критику пролеткультовских представлений об искусстве и необходимо рассматривать как закономерное и органическое воплощение в этом частном вопросе всей концепции строительства ком-

* Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., «Наука», 1966, стр. 459.

мунистического общества, разработанной Марксом, Энгельсом и Лениным.

В тезисах «О пролетарской культуре», написанных 8 октября 1920 года в связи с происходившим съездом Пролеткульта, Ленин писал:

«...Марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры»*.

Съезд Пролеткульта принял к руководству советы и рекомендации Ленина и отразил их в своих решениях. Но Ленин не считал на этом проблему решенной и законченной. Почти через два года — 27 сентября 1922 года — он пишет записку Бухарину в связи с появившимся в «Правде» фельетоном Плетнева. Записка была вызвана тем, что на страницах центрального органа партии снова возникли призывы к созданию оторванной от социальной практики, выдуманной «пролетарской» науки.

«Учиться надо автору не «пролетарской» науке, а просто учиться»,— писал Ленин. Ошибки Плетнева Ленин называл «*фальсификацией* исторического материализма», «игрой в исторический материализм»**.

В одной из последних своих работ, напечатанной 2 марта 1923 года, в статье «Лучше меньше, да лучше» Ленин снова подчеркивает, что в области культуры управления «...ничего нельзя поделать нахрапом или натиском, бойкостью или энергией...»***

Ленин говорил, что работникам нового государственного аппарата не хватает

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 337.
** В. И. Ленин, т. 54, стр. 291.
*** В. И. Ленин, т. 45, стр. 391.

просвещения, что недостаток знания «мы слишком еще склонны возмещать (или мнить, что их можно возместить) усердием, скоропалительностью и т. д.»*. И далее: надо «проверять то, чтобы наука у нас не оставалась мертвой буквой или модной фразой (а это, нечего греха таить, у нас особенно часто бывает), чтобы наука действительно входила в плоть и кровь, превращалась в составной элемент быта вполне и настоящим образом»**.

Для самого Ленина наука оставалась основным элементом быта «вполне и настоящим образом» всегда, даже когда острота военных сражений за существование Советской власти достигала высочайшего напряжения.

В этой связи напомню об известной записке, которую Ленин написал Луначарскому 18 января 1920 года, посвященной созданию словаря русского языка от Пушкина до Горького. Дело это Ленин считал настолько важным, что спрашивал Луначарского, нельзя ли для создания словаря собрать ученых и дать им красноармейский паек.

Замену устаревшего словаря Даля новым в условиях нечеловечески напряженной гражданской войны Ленин считал вопросом настолько неотложным, что приравнивал труд ученого-лингвиста к ратному труду солдата революции, борющегося на фронтах.

Деловые строки записки о словаре настолько захватывающи, настолько зримо передают характер ее автора, масштаб мысли и душевную деликатность Ленина, что я приведу ее полностью:

«18.I.1920 г.

Тов. Луначарский!

Недавно мне пришлось — к сожалению и к стыду моему, впервые,— ознакомиться с знаменитым словарем Даля.

Великолепная вещь, но ведь это *областнический* словарь и устарел. Не пора

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 391.
** В. И. Ленин, т. 45, стр. 391.

ли создать словарь *настоящего* русского языка, скажем, словарь слов, употребляемых *теперь и классиками*, от Пушкина до Горького.

Что если посадить за сие 30 ученых, дав им красноармейский паек?

Как бы Вы отнеслись к этой мысли? Словарь классического русского языка?

Не делая шума, поговорите с знатоками, ежели не затруднит, и сообщите мне Ваше мнение.

Ваш *Ленин*»*.

Приведу еще одну подробность, характеризующую круг интересов руководителя Советского правительства, признанного вождя революции, в том же 20-м году, когда — мы это знаем — вопрос «кто кого?» далеко еще не был решен.

Ленин просит прислать из библиотеки Румянцевского музея на ночь (если по правилам справочные издания не выдаются на дом) следующие книги:

«I. Два *лучших*, наиболее полных словаря *греческого* языка, с греческого на *немецкий*, французский, русский или английский.

II. Лучшие *философские* словари». (Ленин называет, в числе прочих, «немецкий, кажется Эйслера, английский, кажется Болдвина» — в скобках дается английская транскрипция.)

«III. История греческой философии.

1) *Целлер*, полное и самое новое издание;

2) *Гомперц* (венский философ)» — название копии Ленин дает в немецкой транскрипции**.

В послесловии к книге «Государство и революция», говоря о том, что он вынужден был надолго отложить написание новой главы, Ленин подчеркнул: «приятнее и полезнее «опыт революции» проделывать, чем о нем писать»***.

Но, как видим, в понятие «проделывание» опыта революции, в понятия «государственная деятельность» и «жизнь коммуниста» Ленин включал научное познание мира, непосредственную связь науки и действительности, обусловленные задачами революционной практики.

Овладение культурным наследием — это борьба. Борьба за создание нового искусства, за чувства и мысли революционных художников, в том числе и тех, кому казалось, что истории искусств вообще нет — никакой, кроме подлежащей ниспровержению.

Кому только не выносили «отменяющие» приговоры, в том числе и те, кто впоследствии, осознав подлинное значение наследства, создавал классические произведения советского искусства!

Помните, что было сказано в «Пощечине общественному вкусу» — манифесте, подписанном в 1912 году Маяковским, Хлебниковым, Бурлюком и Крученых? Ни больше ни меньше: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности».

Через год Маяковский отлучает от нового искусства и театр. В своем выступлении на тему «Театр, кинематограф, футуризм» Маяковский объявил:

«Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу»*.

Эта концепция постепенно распространялась среди молодых кинематографистов. «Мы не возражаем против подкопа кинематографа под литературу, под театр...»

Логическим следствием этой позиции было утверждение, будто кинематограф заменяет все другие искусства: «Вот вам, граждане, на первое время вместо музыки, живописи, театра, кинематографии и прочих кастрированных излияний»**.

Этот бунт против всех художественных ценностей прошлого диктовался одним — желанием ускорить созидание нового. Во имя благородной цели созидания нового совершались не новые ошибки.

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 51, стр. 121—122.

** В. И. Ленин, т. 51, стр. 272.

*** В. И. Ленин, т. 33, стр. 120.

* В. Маяковский. Кино. М., «Госкиноиздат», 1940, стр. 285.

** Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 45. 53, 55.

Ф. Энгельс в письме Э. Бернштейну от 25 октября 1881 года резко критиковал одну газету, выходившую в Париже. Он писал:

«Там было правило, что к участию в редакционных совещаниях и к сотрудничеству в газете допускались только настоящие рабочие. Царила тупоумнейшая вейтлинговская ненависть к «образованным». В результате газета была абсолютно бессодержательной, но с претензией на то, чтобы быть самым подлинным выразителем взглядов парижского пролетариата»*.

Критические суждения Энгельса оставались актуальными для творческих дискуссий и студийной жизни 20-х годов. Можно было бы привести еще немало высказываний мастеров советской литературы и искусства, которые направлены были против признания каких бы то ни было достойных элементов в культуре вчерашнего дня, мастеров, которые оказывали иногда гипнотическое воздействие на аудитории не только своими стихами или фильмами, но и искренними вдохновенными выступлениями с трибун.

Парадоксальность ситуации заключалась в том, что многие из этих художников и ораторов были искренне убеждены, что осуществляют ленинское понимание искусства и лучше всех других отвечают интересам рабочего класса и крестьянства, задачам Советской власти.

О накале, остроте и сложности борьбы напоминает история постановки фильма Эйзенштейна и Александрова «Стачка», созданного, кстати говоря, по сценарию с участием того самого Плетнева, который являлся идеологом Пролеткульта. Свою борьбу с установками Пролеткульта Эйзенштейн называл «неравным боем индивида и организации (еще не до конца развенчанной за претензии на монополию пролетарской культуры)»**.

В этих же воспоминаниях Эйзенштейн писал о картине «Стачка»:

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVII, стр. 175.

** С. Эйзенштейн. Собр. соч., т. 1, стр. 313.

«Картина вихраста и драчлива, как я сам в те далекие годы.

Вихрастость и драчливость перехлестывают через край картины.

Схватки с руководством Пролеткульта (картина ставилась под объединенной эгидой Госкино и Пролеткульта)

во время сценария,

в период постановки,

после выхода картины.

Наконец, разрыв после пяти лет работы в театре Пролеткульта и первых шагов кино»*.

В борьбе с «пролеткультовщиной» вырастают и другие студийцы Пролеткульта: Штраух, Пырьев, Александров и тот же Антонов, названный Эйзенштейном в полемике по поводу Жорж Санд, который затем вошел в состав «железной пятерки» ассистентов по «Броненосцу «Потемкин». Не лишне вспомнить эти приметы времени, потому что речь шла не об академической благочестивости в благочестивой дискуссии, а о судьбах искусства кино, о его будущности.

Мысли Ленина о Пролеткульте, о значении культурного наследия для пролетариата помогали художественной интеллигенции решать коренную проблему — быть или не быть новому искусству.

Прими художественная интеллигенция точку зрения Пролеткульта, требовавшего отсечения сегодняшнего дня от художественных завоеваний человечества вчерашнего дня, и наше искусство было бы обречено на оскудение и омертвение.

Ленин проанализировал самую суть сложной диалектики взаимосвязи политической борьбы Коммунистической партии за построение нового общества с освоением культуры, оставленной старым миром, и сформулировал практические задачи мастеров искусства после Октябрьской революции. Это и создало предпосылки для расцвета новой кинематографии, для формирования мастеров искусства социалистического общества.

* С. Эйзенштейн. Собр. соч., т. 1, стр. 313.

Разрабатывая учение о значении культурного наследия для пролетариата, для победившей социалистической революции, Ленин опирался на исследования своих предшественников.

Энгельс в «Диалектике природы» с восторгом писал о Возрождении, как эпохе, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Энгельс отмечал, что тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества.

Продолжая характеристику выдающихся качеств художников и общественных деятелей Возрождения, Энгельс говорил о том, что они не стали еще рабами разделения труда, калечащее действие которого мы так часто наблюдаем на преемниках. И далее: «Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей»*.

Вихрастые и задиристые молодые ребята, пришедшие в советское кино в 20-е годы с фронтов гражданской войны, должны были создавать образцы невиданного искусства. Для этого была создана главная предпосылка: революция. Оставалось вести планомерную осаду высот культуры, не откладывая при этом создание произведений искусства до неопределенного будущего. Могучим ускорителем этого великого процесса была ленинская философская мысль.

В противовес пониманию специфики возникновения нового искусства после победы социализма, как процесса стихийного, Ленин выдвинул проблему осознанности творчества. Из взглядов Ленина вовсе не следует, что в каждом мастере должен непременно соединяться исследователь и художник.

Обязательна лишь ликвидация односторонности, нивелирующей художника и обесценивающей его труд.

Закончив свой рассказ о разрыве с Пролеткультом, Эйзенштейн написал:

«...Дело вовсе не в том, чтобы рубанком снивелировать свои особенности — о чем, улюлюкая, вопила в те годы рапповская ватага,— а в том, чтобы найти правильное приложение в общем деле революционного строительства каждому личному своеобразию»*.

Моральную поддержку и помощь в этом режиссер получил от своего соавтора по фильму «Броненосец «Потемкин» сценаристки Н. Ф. Агаджановой.

«Она втянула меня в подлинное ощущение историко-революционного прошлого.

Несмотря на молодость, она сама была живым участником, и очень ответственным, подпольной работы предоктябрьской революционной поры.

И поэтому в разговорах с ней всякий характерный эпизод прошлой борьбы становился животрепещущим с животрепещущей «явью», переставая быть сухой строчкой официальной истории...»**

В живой практической деятельности наших дней проявляются две ошибочные тенденции в понимании (и в реализации) роли классических достижений смежных искусств для создания фильмов.

Одна выражается в ремесленном копировании достижений других искусств, в сведе́нии роли кино к репродуцированию спектаклей ли, живописных ли полотен, романов ли и повестей. Пренебрежение творческими потенциалами искусства кино приводило и приводит к опошлению как репродуцированных произведений смежных искусств, так и самих произведений экрана.

Печальной памяти фильмы-экранизации, в достаточной мере раскритикованные в

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 476—477.

* С. Эйзенштейн. Собр. соч., т. 1, стр. 315.

** Там же, стр. 315.

нашей литературе, являют собой крайнее выражение этой тенденции к подражательству и к самоуничижению искусства кино.

Другую тенденцию в отношении культурного наследия можно назвать киночванством. Это такая «модернизация» кино, которая основана не на познании материала действительности, а скорее на стремлении во что бы то ни стало отгородиться от литературы или от театра для того, чтобы не «осквернить» новое искусство прикосновением к старому. На этой почве вырастают распространенные в кинематографических кулуарах и даже на кинопроизводстве в высшей степени сомнительные теории, согласно которым на современном экране нет места драматургии, сюжету и вообще смысловой определенности*.

Претенциозная полемика с литературой или театром во имя «чистого» кино нередко приводит к крайнему обеднению языка персонажей, к упрощению характеров и, следовательно, к необычайному снижению социального и духовного кругозора искусства кино.

Обе не похожие друг на друга тенденции сходны бывают в одном — они ведут к дилетантизму и упрощенчеству как к эстетической позиции.

Сейчас мы говорим о случаях, когда художники неосознанно, чаще всего вследствие недостатка культуры, из-за эстетических заблуждений ограничивают свои возможности и теряют облик истинных новаторов, способных овладеть воображением миллионных аудиторий. Но в практике искусства кино известны и сознательные попытки разрушить все мосты, связывающие создание фильмов с демократическим художественным наследием народов. В таких случаях взрывается целостность и самая суть произведения и вместе с тем взаимодействие между зрительным залом и экраном.

В 1961 году в теоретическом журнале КПК «Хунци» была опубликована статья тогдашнего министра культуры Китайской Народной Республики Ся Яня «Поднимем на новый уровень киноискусство нашей страны». Статья проникнута была тревогой за судьбы китайского искусства кино, хотя написана была еще задолго до того, как на кострах «культурной революции» сжигались революционные традиции китайского народа.

Ся Янь отмечал значительное количество фильмов низкого качества, недоучет индивидуальных возможностей и творческих особенностей того или иного писателя. Он привел китайскую народную поговорку: «сердца человеческие так же различны, как и лица».

Наши кинофильмы, говорится в статье, заслуживают тех же упреков, какие высказывал по отношению к чрезмерно гладким стихотворениям своего времени один критик Сунской эпохи. Они чрезвычайно прямолинейны по сюжету, по композиции, по развитию характеров, никаких волн, никаких изгибов, никаких взлетов и падений. Наши фильмы похожи на комнату или садик: откроешь дверь, и все увидишь с первого взгляда. Они не увлекают, не заинтересовывают. Китайские фильмы, отмечает далее автор, отличаются обнаженностью и отсутствием глубины, «полным отсутствием скрытого смысла, того, что зритель сам должен понять и почувствовать».

«Наши сценаристы словно боятся,—читаем в статье,— что зритель самостоятельно ни о чем не догадывается и ничего не поймет. Сценаристы стремятся все сами растолковать зрителю, особенно все, касающееся политики и идеологии. Таких писателей критиковал еще Энгельс».

Часто в подобных сценариях, в авторских характеристиках действующих лиц, продолжает Ся Янь, прямо пишется: «прогрессивный», «реакционер», «колеблющийся». «Стоит такому действующему лицу на экране раскрыть рот, и зритель все уже знает до конца».

С тех пор как была написана упомянутая статья, все худшие тенденции, отмечен-

* Более подробно об этом см.: И. Вайсфельд. Спорное и бесспорное в современной кинодраматургии.— «Нева», 1969, № 12.

ные автором, необычайно разрослись. Но теперь их не критикуют. Напротив, в китайской печати осуждаются проявления на экране правды жизни. Все, что напоминает о связи искусства с великим культурным наследием, подлежит анафеме.

Как остро, современно звучат гневные ленинские слова, направленные против создателей дистиллированной, мнимопролетарской культуры и науки, против фальсификаторов марксизма, против тех, кто занимается «игрой в исторический материализм»!

Невежество многолико. Оно получает иногда «обоснование», поддержку со стороны... философии. Философии, переставшей быть наукой, крайне субъективистской. Именно с ее помощью в литературе и искусстве Запада были сформулированы требования полной отмены — ни больше, ни меньше! — характеров, идей, жанров,— всего, что связывает сегодняшний экран с высокой культурной традицией, с социальным бытием народов.

Реакционная философия и критика назвала проявлением «сексуальной революции» разливанное море порнографии на экранах капиталистических стран. Снова наукообразность и даже «революционность» «придаются» сверхпошлости и коммерциализму.

Американское, так называемое «новое кино» в 1969 году с гордостью объявило о создании картин, в которых, по словам режиссера Эда Эмшвиллера, «буквально ничего не происходило». Процесс съемок мистифицируется; главное — то «чего хочет сам фильм» (?!),— так пишет тот же автор. И эти рассуждения сопровождаются пусть и обветшалыми, но философскими формулами. «...Меня привлекает идея искусства для искусства»,— пишет Эмшвиллер.

Впрочем, и у нас не всем до конца очевидна несостоятельность этой философии провинциального субъективизма. Она иногда принимается за новаторство. Теми, у кого ослаблено чувство революционной традиции, ограничен духовный кругозор, да и просто не хватает любознательности.

Великое советское кино 30-х годов откликнулось на классическую традицию, созданную предшественниками в 20-е годы. Но и открытия 30-х годов также внедрились в нашу кинематографическую жизнь, как диалектически развивающаяся традиция.

Даже послевоенные, совсем недавние фильмы «Летят журавли» или «Баллада о солдате», вошедшие в сознание поколения, тоже стали традицией, и они питают, обогащают наше кинематографическое время.

Меняясь, традиции передового искусства мира не теряют внутреннего единства. Не теряют свежести, остроты; в классических фильмах мы всегда находим что-то новое, поражающее, заставляющее задуматься. Поэтому мы можем сказать, что кино социалистического мира, как и борющееся кино в других странах, в 70-е годы богаче, сильнее возможностями, чем это было в годы его детства.

Но у сегодняшнего художника экрана, продолжателя классических традиций, должно быть особо обостренное восприятие истории кино, истории культуры, духовных потенциалов современного фильма.

Вот почему насущно необходимо обращение к истокам, к дням, когда «вихрастые и драчливые» смело шли вперед, отбрасывая путы «пролеткультовщины».

Мысли Ленина, посвященные специально кино и культурному наследию, высказанные полстолетия тому назад, остаются с нами как немеркнущее теоретическое открытие, охватывающее и области самых молодых искусств и массовых средств коммуникации — кино и телевидение.

Ленин и сейчас помогает воспитанию художника нового типа, которому чужда «модель» кинематографиста — неуча и зазнайки, действующего «нахрапом или натиском», отрешенного от противоречий жизни.

Сердцем и умом мастеров нового типа, которые блистательно осваивали передовую культуру прошлого, и было создано поразившее мир классическое советское кино, преддверие новых, небывалых Возрождений.

В. Листов

# Два декрета

*Из истории государственной деятельности В. И. Ленина в области кино*

В конце прошлого года вышел в свет предметный указатель к Полному собранию сочинений В. И. Ленина. Важность этой книги, которую один публицист уже удачно назвал «вселенной Ленина, поделенной на алфавитные рубрики», очевидна.

В рубрике «Кинематография (кино)» мы находим ссылки (всего двадцать шесть) на страницы Собрания сочинений, позволяющие судить о характере интереса, который питал В. И. Ленин к кинематографу. Существенные черты ленинской концепции кино проступают на этих страницах со всей ясностью и полнотой, но все же они не были обобщены самим В. И. Лениным ни в одном специальном труде. Как мы знаем из авторского послесловия к первому изданию книги «Государство и революция», В. И. Ленину приходилось откладывать и более значительные теоретические труды тогда, когда практическая революционная работа требовала всего внимания и времени.

Чтобы попытаться охватить весь объем работы В. И. Ленина в области кино, мы должны, следовательно, иметь в виду не только его литературные работы и речи, где имеются упоминания о кино, но и всю его партийную и государственную деятельность. Это тоже «вселенная»: в ленинском наследии по вопросам кино декреты, служебные записки, резолюции, деловые беседы занимают почетное место и безусловно нуждаются в пристальном и углубленном изучении.

Можно только пожалеть, что киноведение наше слишком медленно и робко расширяет круг источников, по которым мы судим о государственной деятельности В. И. Ленина в области кино. В поле зрения исследователей обычно попадают несколько актов, имеющих этапное значение. Таковы декрет о национализации кинематографа (1919), декрет о бесплатном прокате картин (1920), указания о съемках работ Гидроторфа (1920) и некоторые другие. Даже выпущенный издательством «Искусство» сборник документов «Ленин о кино» далеко в этом отношении неполон. В нем отсутствуют некоторые факты из биографии Владимира Ильича, связанные с кинематографом, и даже подбор ленинских декретов, касающихся самого важного из всех искусств, зияет явными пробелами.

Один из таких актов, незаслуженно забытых киноведами, открывал пятую книжку «Искусства кино» за прошлый год.

Настоящая публикация, разумеется, тоже не претендует на полноту. Ее задача скромнее — обратить внимание киноведов еще на два ленинских декрета, относящихся к кино.

## 1. «На неотложные нужды кинематографии»

22 февраля 1919 года в Кремле под председательством Владимира Ильича Ленина состоялось очередное заседание Совета Народных Комиссаров. Повестка дня охватывала широкий круг неотложных вопросов — о посевных площадях республики, годовщине Красной Армии, борьбе с эпизоотиями, производстве военного обмундирования и другие.

Время было тревожное, трудное.

К Уралу подбирались колчаковцы, готовые соединиться с интервентами, захватившими европейский Север молодой республики. На юге хозяйничали англо-французские империалисты — они удерживали Одессу и Севастополь, Херсон и Николаев. Советские республики Прибалтики, насчитывавшие всего несколько недель от роду,

подвергались жестокому натиску русской и международной контрреволюции.

Хлеб и мыло, соль и жмыхи отмерялись в стране уже не на пуды и фунты, а на четвертые и даже восьмые доли фунта — чуть ли не на золотники.

И все-таки в тот день — 22 февраля 1919 года — в ряду самых срочных дел, рассмотренных В. И. Лениным и народными комиссарами, стоял вопрос об обеспечении неотложных нужд советского кино. Вот постановление, принятое на том — историческом для нашего кинематографа — заседании Совнаркома:

«Совет Народных Комиссаров в заседании от 22 февраля [с.] г., рассмотрев вопрос об оставлении после 1 марта 1919 года принадлежащих ему остатков, находящихся на текущем счету Государственного Банка, в распоряжении Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариата Просвещения,

постановил:

Отпустить Народному Комиссариату Просвещения из средств Государственного Казначейства авансом в счет имеющей быть представленной сметы Фото-Кинематографического Отдела 10 000 000 (десять миллионов) рублей на неотложные нужды кинематографии с тем, чтобы эта смета была представлена в Народный Комиссариат Финансов и Государственного Контроля в 2-х недельный срок.

Председатель [Совета Народных Комиссаров]

*В. Ульянов (Ленин)*

Секретарь

*Л. Озеревская*».

Какое же место занял этот государственный акт в истории раннего советского кино? Каково его реальное значение?

Ответом на эти вопросы должен был бы стать подробный анализ положения экранного искусства на втором году Советской власти, который пока еще, к сожалению, не сделан. Поэтому можно наметить лишь несколько характерных штрихов истории тогдашнего кино.

Обращаясь к тексту постановления, подписанного В. И. Лениным, необходимо, конечно, прежде всего соотнести сумму в 10 миллионов рублей, авансированную кинематографу, с реальными обстоятельствами 1918—1919 годов.

Много это или мало? В воспоминаниях, в документальных свидетельствах начала двадцатых годов нередко встречаются упоминания о миллионах и миллиардах совзнаками, на которые можно было купить разве что коробку спичек. Но зимою 1919 года рубль стоял еще относительно прочно. Для того чтобы представить себе масштаб тогдашних цен, приведем несколько фактов. Так, на проектное распланирование городов и селений республики правительство незадолго перед тем отпустило 6 миллионов рублей*. Производство рядовой художественной кинокартины обходилось в начале 1919 года в несколько десятков тысяч рублей. А, скажем, монтажница фотокиноотдела Ирина Сеткина, ныне известный режиссер-документалист, получала месячную зарплату, равную 720 рублям**.

Так что десять миллионов, полученные Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса «на неотложные нужды кинематографии», были внушительной суммой, серьезным подспорьем для развития советского экранного искусства в трудные месяцы гражданской войны.

А его положение было к тому времени сложным, до некоторой степени даже критическим. Еще с весны 1918 года в Москве, Петрограде и некоторых других городах возникли киноотделы и киносекции. Номинально они подчинялись и местным советам и Наркомпросу. Фактически же в начале 1919 года картина управления советским кинематографом была весьма пестрой и композиционно неясной.

Так, Московский кинокомитет летом и осенью 1918 года был в ведении трех

* Центральный государственный архив народного хозяйства СССР, ф. 2259, оп. 1, ед. хр. 21, л. 4 об.

** Центральный государственный архив РСФСР (ЦГА РСФСР), ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 2, л. 7 об.

РОССІЙСКАЯ
ФЕДЕРАТИВНАЯ
СОЦІАЛИСТИЧЕСКАЯ
СОВѢТСКАЯ РЕСПУБЛИКА

СОВѢТЪ
НАРОДНЫХЪ КОМИССАРОВЪ.

Москва, Кремль.
25/II 1919 г.
№ а1454

Пр.№- 212 п. 6.

В ДЕПАРТАМЕНТ ГОСУДАРСТВЕННОГО КАЗНАЧЕЙСТВА.

П О С Т А Н О В Л Е Н И Е .

Совет Народных Комиссаров в заседании от 22 февраля, с/г ,рассмотрев вопрос об оставлении после I-го марта,1919 года принадлежащих ему остатков , находящихся на текущем счету Государственного Банка, в распоряжении Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариат Просвещения,

П О С Т А Н О В И Л :

Отпустить Народному Комиссариату Просвещения из средств Государственного Казначейства авансом в счет имеющей быть представленной сметы фото-Кинематографического Отдела 10.000.000/десять миллионов/ рублей на неотложные нужды кинематографии, с тем ,чтобы эта смета была представлена в Народный Комиссариат Финансов и Государственного Контроля в 2х недельный срок.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: В. Ульянов (Ленин)

С е к р е т а р ь: Л. Фотиева

24/II-19 № 162

разных государственных организаций — Наркомпроса, Высшего совета народного хозяйства и Моссовета*. И, конечно, ни одно из этих советских учреждений не могло фактически контролировать положение в кино. Равным образом и Петроградский кинокомитет, подчиненный непосредственно Наркомпросу и Союзу коммун Северной области, был бесконтролен и активно оспаривал у Москинокомитета прерогативы всероссийского киноцентра. Прокат и производство от этого страдали. В первый год революции в области игровой кинематографии не было поставлено ничего сколь-нибудь серьезного...

К концу 1918 года стало ясно, что система, построенная на автономии кинокомитетов, изжила себя окончательно. В начале 1919 года создается Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса (ВФКО) — единый общегосударственный центр, определяющий советскую политику в области кино. Его возглавил старый партийный работник Д. И. Лещенко. В коллегию был введен большевик Ю. Н. Флаксерман. Руководство подотделами поручалось опытным специалистам.

Вот этому-то новому учреждению, созданному на базе Москинокомитета, Совнарком и авансировал десять миллионов рублей. Остаток же бюджета Москинокомитета, полученный фотокиноотделом, так сказать, в наследство, составлял около шести миллионов**. Обе эти суммы и стали основой бюджета государственного кинематографа в 1919 году.

Небольшая, но любопытная подробность из истории создания государственного акта, подписанного В. И. Лениным. 20 февраля 1919 года, то есть за два дня до того, как вопрос о кино рассматривался на Совнаркоме, пропуск в Кремль получил исполняющий обязанности заведующего фотокиноотделом Ю. Н. Флаксерман***. Он, видимо, должен был участвовать в подготовке решения.

В прямой связи с объединением государственного кинодела в руках ВФКО и укреплением его бюджета по постановлению Совнаркома от 22 февраля находятся главнейшие советские акции 1919 года в области «самого важного из всех искусств». Прежде всего укреплялся социалистический сектор кинопромышленности. Ядром его стали ателье бывшего Скобелевского просветительного комитета в Москве и Петрограде. Их основной продукцией была хроника. С марта все съемки ВФКО приобретают строго плановый характер и ведутся по заранее одобренным сценариям*. Советское кино представлено уже в это время такими видными мастерами, как режиссеры Д. Вертов, Л. Кулешов, Ю. Желябужский, И. Перестиани, В. Гардин, операторы А. Левицкий, Э. Тиссэ, П. Новицкий, П. Ермолов, А. Лемберг, актеры Л. Леонидов, В. Грибунин, А. Дикий и другие. При их непосредственном участии экранное искусство Республики Советов делает свои первые шаги.

Не забудем и о том, что 1919 год — первый учебный год Государственного института кинематографии.

К весне и лету второго года революции многие частные и кооперативные кинопредприятия — фабрики, ателье, прокатные конторы, электротеатры — сосредоточиваются в руках государства. От первых реквизиций, от рабочего контроля Советская власть переходит к массовой национализации кинодела.

Национализация кинематографической торговли и промышленности в нашей стране — процесс сложный, пока еще мало исследованный. Однако уже нынешний уровень научных знаний позволяет утверждать, что сосредоточение кинодела в руках государства шло не только прямым путем экспроприаций, но и путем постепенного вытеснения частного капитала государственным сектором кинопромышлен-

* ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 263, лл. 42, 43.

** ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 263, л. 106.

*** Центральный государственный архив Октябрьской революции, ф. 130, оп. 2, ед. хр. 777, л. 13 об.

* ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 12, л. 46.

ности*. Недаром же В. И. Ленин именно летом 1919 года отмечал: «...У тех, кто хочет решить задачу... победить капитализм, должно хватить настойчивости испробовать сотни и тысячи новых приемов, способов, средств борьбы для выработки наиболее пригодных из них»**.

Обращаясь к истории национализации кинопромышленности, мы, вне всякого сомнения, находим именно разнообразие «приемов, способов, средств борьбы» за утверждение социалистических отношений. Как раз в течение 1919 года ВФКО размещает среди ведущих частных фирм крупные заказы на производство фильмов, адресуемых массовому советскому зрителю — рабочим, красноармейцам, крестьянам.

Несколько примеров. Акционерное общество «Нептун» по заказу ВФКО сняло четыре ленты о Красной Армии. Товарищество И. Ермольева экранизировало несколько вещей И. С. Тургенева — «Герасим и Муму», «Три портрета», «Пунин и Бабурин». Экранизации «Нового платья короля» и «Девочки со спичками» Г. Х. Андерсена были заказаны торговому дому «Русь». Фильмы для государства ставили предприятие Ханжонкова, фирма «Буревестник» и ряд других московских, петроградских и украинских фирм.

Система заказов и совместных постановок стала для ВФКО важным инструментом завоевания позиций в кино. Частные предприниматели брались ставить фильмы на сюжеты, предлагаемые государством, ибо были уверены в том, что киноотдел безусловно сможет оплатить затраты и дать известную прибыль.

То же самое происходило и в области проката. Не сразу, не в один день прокат стал безусловной монополией государства. В месяцы, предшествовавшие национализации, советские кинокомитеты нередко заключали договоры с частными прокатными конторами, используя их сложившийся аппарат для продвижения здорового кино к массовому зрителю*.

Подобные акции ВФКО требовали немалых затрат. Они-то и были — наряду с прямыми затратами на расширение и упрочение государственного кинодела — теми «неотложными нуждами кинематографии», которые обсуждались 22 февраля 1919 года на заседании Совнаркома под председательством В. И. Ленина.

Эта полоса истории нашего кино завершилась декретом Совнаркома РСФСР «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Наркомпроса», подписанным В. И. Лениным в августе 1919 года. Прослеживая путь, которым советское экранное искусство подошло к этому определяющему рубежу, мы убеждаемся, что одной из важнейших вех на этом пути было ленинское решение о десятимиллионном ассигновании на кинематограф, принятое в феврале 1919 года...

## 2. «Дело особой государственной важности»

Джон Рид, один из лучших летописцев Октября, заметил однажды, что «единственная причина огромного успеха большевиков кроется в том, что они осуществили великие и в то же время простые чаяния широчайших слоев населения»**. Несколькими словами выражены здесь самая суть революционных преобразований первых лет Советской власти, высший смысл политики ленинской партии.

Изучая декреты, подписанные В. И. Лениным, мы убеждаемся в том, что каждый из них был не просто юридическим актом, но именно ответом на великие и простые чаяния народа. Эти декреты точно выражали насущные общественные потребности, уже назревшие, пробивающие себе дорогу.

* Подробнее об этом — в статье В. Листова «У истоков советского кино». — «Искусство кино», 1969, № 3.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 20.

* ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, д. 263, лл. 111 — 119.

** Джон Рид. Восставшая Мексика. — Десять дней, которые потрясли мир. — Америка, 1918. М., «Художественная литература», 1968, стр. 490.

У нас уже был случай убедиться, что национализация кинематографа в 1919 году отнюдь не была простой волевой акцией. Она безусловно опиралась на широкую и успешную практику перехода отдельных кинопредприятий в руки государства, на ряд частичных мер ограничения капиталистического кинопроизводства.

Предшествующий опыт был обобщен и в другом, менее известном киноведам государственном акте, имеющем, однако, прямое отношение к истории нашего экрана. Речь идет о декрете Совнаркома РСФСР «О массовом распространении среди крестьянского населения сельскохозяйственных знаний и улучшенных приемов ведения сельского хозяйства» от 22 августа 1921 года. В этом декрете, в частности, говорилось:

«В целях поднятия сельского хозяйства и удовлетворения насущной потребности земледельческого населения и приобретения сельскохозяйственных знаний Совет Народных Комиссаров постановил:

1. Признать дело массового распространения сельскохозяйственных знаний и улучшенных приемов ведения сельского хозяйства среди земледельческого населения делом особой государственной важности и... организовать в течение зимы 1921 — 1922 гг. ... по всей республике сеть краткосрочных курсов по сельскому хозяйству...

...4. Все учреждения обязаны удовлетворять потребности курсов в отводе помещения и снабжении необходимым оборудованием, волшебными фонарями, кинематографами... вне всякой очереди.

...В развитие настоящего постановления Народному Комиссариату Земледелия по согласованию с Главным Комитетом Профессионально-Технического образования и Главным Политико-Просветительным Комитетом поручается издавать соответствующие инструкции и руководства.

Подписали:

Председатель Совета Народных Комиссаров *В. Ульянов (Ленин)*

За Управляющего Делами Совета Народных Комиссаров *В. Смольянинов*

Секретарь *Л. Фотиева*»*.

* «Известия», 1921, № 189, 27 августа. См. также: СУ, 1921, № 61, 23 октября, ст. 437.

Перспективу развития кино, пропагандирующего передовые методы сельского хозяйствования, Владимир Ильич наметил еще в 1917 году, указав в качестве примера на зарубежные фильмы, создаваемые для «показа сельскохозяйственного производства на лучших тракторах, лучшими земледельческими орудиями»*. Наряду с этим сразу после Октября многомиллионное крестьянство, получившее крупные помещичьи латифундии, обнаруживает колоссальную заинтересованность в приобщении к приемам культурного хозяйствования. Ленты, показывающие, как научно поставить полеводство и животноводство, встречают самый восторженный прием у деревенского зрителя. Таких картин в русском дореволюционном прокате было мало, советское же производство еще только налаживалось. Отсюда — страшный репертуарный дефицит.

Научно-педагогический отдел, в который входила сельскохозяйственная секция, возник в Московском кинокомитете в первой половине лета 1918 года**. А сразу же вслед за тем, 9 июля 1918 года, сюда было направлено письмо из отдела народного образования при Челябинском совдепе с вопросом — нельзя ли изготовить фильм на тему: «Сборка, разборка и уход за сельскохозяйственными машинами и орудиями»?***

Руководство научно-педагогическим отделом Московского кинокомитета под напором массового спроса старалось найти необходимые ленты. 19 июня 1918 года заведующий отделом Н. Тихонов писал в просветительное товарищество «Народный кинематограф» с целью узнать, «когда могут быть просмотрены законченные [товариществом] картины по сельскому хозяйству, так как поступает много запросов об них из провинции»****.

В том же 1918 году научный отдел Московского кинокомитета купил у товари-

* Сб. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 94.

** ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 263, л. 69.

*** ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 12, л. 58.

**** ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 12, л. 60.

щества «Народный кинематограф» фрагменты сельскохозяйственных картин 49 названий общим объемом в 12 856 метров*.

Архив литературы и искусства сохранил для нас уникальный документ 1919 года, составленный научным подотделом ВФКО. Он носит название «Список кинолент для народного университета, нужных к выпуску». В нем перечислено несколько сот фильмов, сгруппированных под рубриками, соответствующими тогдашней классификации наук: математика и теоретическая механика, минералогия и строительное искусство, химическая технология и теоретическая механика, география и медицина, земледелие и животноводство. При этом список не есть просто полное собрание «благих пожеланий». Десятки названий лент приведены здесь в специальном разделе «Готовые».

Итак, какими сельскохозяйственными фильмами собственного производства располагал ВФКО уже к 1919 году? Вот фрагмент списка из раздела «Готовые»:

«Подготовка кормов»
«Воспитание телят»
«Ярославский скот»
«Швицкий скот»
«Сепарирование...»
«Искусственное выведение цыплят»
«Весенние работы»
«Тракторы», 4 части
«Культура картофеля...».

Здесь перечислены девять фильмов советского производства. Вся рубрика сельскохозяйственных лент, «нужных к выпуску», гораздо обширнее. Мы находим в ней еще свыше двадцати названий картин разных фирм — зарубежных и русских (в частности, фирмы Ханжонкова) — по огромному большинству проблем научной организации труда на селе**.

Таков был арсенал средств просвещения, направляемых в деревню. Ленинская мысль, высказанная всего двумя годами раньше, находила реальное воплощение.

* ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 263, л. 55 об.

** ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 12, л. 25 об.

Дзига Вертов, испробовавший не одну кинематографическую специальность, в 1920 году заведовал киновагоном агитпоезда и имел возможность наблюдать за тем, как крестьяне относились к кино. Вот фрагмент из его статьи, в которой чисто вертовская агрессия против «игровой фильмы», конечно, не помешает нам разглядеть момент восприятия научной ленты в крестьянской среде:

«1920 год...

На глухой станции даем киносеанс...

Зрители — неграмотные и малограмотные крестьяне — надписей не читают. В содержание вещи вникнуть не могут. Рассматривают отдельные моменты, как картинки на разрисо́ванном поезде.

Хладнокровие и недоверие.

Эти, еще неиспорченные зрители, не понимают условной театральщины. «Барыня» остается для них барыней, в какой бы «хрестьянской одежде» вы ее ни показывали. Эти зрители в первый или второй раз видят киноэкран... и когда после слащавых «ахтеров» кинодрамы появляются на экране настоящие крестьяне, они все оживляются и засматривают за экран.

Настоящий трактор, о котором они знают только понаслышке, прошелся по десятине и вспахал ее в несколько мгновений на глазах у зрителей. Разговоры, крики, вопросы... На экране — свои, настоящие»*.

Зная этот эффект настоящего трактора на экране, Вертов в свой фильм «История гражданской войны» (1921) вмонтировал эпизод, показывающий, как мгновенно вспахать десятину на глазах у зрителя. В Красногорской фильмотеке эпизод сохранился. Вот его монтажная запись:

«ЕЩЕ НЕ СМОЛКЛА КАНОНАДА, А СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ УЖЕ ВОССТАНАВЛИВАЕТ РАЗРУШЕННОЕ ХОЗЯЙСТВО.

Общий план: трактор прокладывает первые борозды по нетронутой степи.

ОБРАБОТКА ПОЛЯ ТРАКТОРОМ БЛИЗ ЕКАТЕРИНОДАРА.

Общий план: гусеничный трактор ведет обработку поля.

ТРАКТОР С 10 ПЛУГАМИ ВСПАХИВАЕТ 7 ДЕСЯТИН В ТЕЧЕНИЕ 10 ЧАСОВ.

Крупный план: колеса трактора.

Средний план: тракторист управляет своей машиной»**.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 90.

** Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР, киноотдел, 1—12907 — III. Запись наша. — *В. Л.*

Обратимся вновь к тексту декрета. Обеспечение села научными и учебными лентами поручается здесь Главному Политико-Просветительному Комитету Наркомпроса (Главполитпросвет). Именно в систему Главполитпросвета входил фотокиноотдел*. Тем самым ленинский декрет был прямо обращен к ВФКО, предусматривал государственное производство и прокат кинофильмов в целях массового распространения среди крестьян сельскохозяйственных знаний.

В начале 20-х годов экраны регулярно зажигались на сельскохозяйственных курсах, в домах крестьянина, в агитпунктах при железнодорожных станциях и полустанках; из волости в волость везли фильмы кинопередвижки. Ленты о культуре сельского труда пользовались неизменным успехом.

Показательный просмотр кинопередвижки, демонстрирующей сельскохозяйственные фильмы, состоялся в конце 1921 года в Москве около Колонного зала Дома союзов. Журнал «Экран» поместил такой отчет об этом событии: «При выходе [из Колонного зала] был дан сеанс передвижного кино ВФКО в присутствии М. И. Калинина, заместителя наркома земледелия Осинского и более чем 2 тысяч. Все демонстрированные ленты были посвящены вопросам сельскохозяйственной пропаганды. На будущей неделе передвижное кино ВФКО отправляется с комплектом картин в северную Украину и юго-западную Белоруссию. На проходящем сейчас съезде заведующих губземотделами и открывающемся съезде Всеработземлеса большое внимание будет уделено вопросам сельскохозяйственной кинопропаганды. В связи с этим Кинофотоотдел при участии бюро пропаганды Наркомзема организует ряд киносеансов для делегатов»**.

Уже через шесть лет — к десятой годовщине Октября — Совкино располагало внушительным арсеналом в 131 картину по научным проблемам сельского хозяйства*.

* О. Руденский. Подписано Ильичем.— «Искусство кино», 1969, № 5, стр. 1—2.

** «Экран. Вестник театра, искусства, кино, спорта». М., 1921, № 13, 9—11 декабря, стр. 10.

В наши дни, когда учебные и научные ленты, посвященные проблемам сельского труда, производят десятки студий, когда сельскохозяйственные сюжеты занимают сотни часов телевизионного времени, когда фестивали и конкурсы произведений этого вида кинематографии стали будничным явлением,— еще и еще раз вспомним: это началось при Ленине, его мыслью, его революционным усилием. «Перед нами стоит теперь основная задача... — говорил В. И. Ленин в 1921 году,— чтобы те знания, которые при помощи слабой у нас агрономии распространены в крестьянских массах недостаточно, чтобы они действительно стали достоянием десятков миллионов»**.

Задача эта во многом решена в процессе роста и укрепления колхозного строя. И общее образование, и специальные сельскохозяйственные знания становятся достоянием миллионов.

●

А теперь на мгновение вернемся назад, в далекий январь 1924 года.

Тихие, заснеженные Горки. Старый дом в парке... По вечерам семья Ульяновых собирается у маленького проекционного аппарата. Смотрят кино — больше хронику. Здесь видел Владимир Ильич фильм о том, как на крупном машиностроительном заводе производят тракторы. Чтобы не переутомлять больного Ленина, ленту показывают по частям, несколько вечеров подряд. Картина так интересует Владимира Ильича, что специально для него киномеханик уменьшает в некоторых местах скорость движения ленты.

Фильм о тракторах — последнее, что видел Владимир Ильич на экране...***

* «Научные фильмы. Описание фонда научных фильм». М., Кинопечать, 1927, стр. 4—5.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 256—257.

*** Этот эпизод воспроизводится по воспоминаниям киномеханика И. Н. Хабарова. См.: «Гудок», 1957, 22 апреля; сб. «Встречи с Лениным». Воспоминания железнодорожников. М., 1958.

# Листая страницы Киноленинианы

М. Штраух

# Эйзенштейн снимает «Октябрь»

ИЗ ДНЕВНИКОВ

*(Запись бесед, обработка и систематизация материалов О. Ульяновой)*

Дневники, записки, письма, фотографии... Их накопилось множество в архиве Максима Максимовича Штрауха, одного из первых исполнителей роли Владимира Ильича на сцене.

Максима Максимовича связывала большая творческая дружба с выдающимся мастером советского кинематографа Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. Он участвовал в создании фильмов «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое». Работа над «Октябрем» особенно знаменательна, ибо тогда советские кинематографисты впервые пытались создать экранными средствами образ Ленина. Интересно, что в то время М. Штрауху, ассистенту режиссера, а сегодня одному из выдающихся советских актеров, довелось готовить типажного исполнителя роли Ленина.

Надо сказать, что литература об эйзенштейновском «Октябре» не так уж мала. Но сегодня, в дни Ленинского юбилея, нам особенно дороги и интересны каждый новый штрих, каждая новая деталь этой значительной страницы советского искусства, заложившей начало Киноленинианы.

Итак, Максим Максимович просматривает слегка тронутые временем бумаги, подсказывающие памяти события, даты, людей, и вспоминает...

— Вот эта дневниковая запись датируется 1926 годом, когда мы на юге России снимали натуру для «Генеральной линии»*. Тогда после грандиозного успеха «Броненосца «Потемкин» почти не было сомнений в том, что фильм, посвященный десятилетию Октября, будет поручен именно Эйзенштейну. И когда летом 1926 года юбилейная комиссия ЦИК СССР действительно поручила этот фильм нам, мы были горды и воодушевлены оказанным доверием. Отправляясь в конце года на съемки «Генеральной линии» в Баку, Ростов-на-Дону и Мугань, мы уже везли с собой многочисленную литературу об Октябрьской революции. Как говорится, худа без добра не бывает. Целый месяц на Мугани, где должна была сниматься «тракторная массовка», стояла непогода. И это давало нам возможность серьезно готовиться к «Октябрю». Длинными вечерами мы изучали привезенный материал; в Ростове дождливыми днями обсуждали примерную структуру будущей картины...

---

* Картина, которая впоследствии получила название «Старое и новое».

С энтузиазмом, заражая всех кругом, готовился к съемкам Эйзенштейн. «Октябрь» — это была его кровная тема. Обратите внимание на содержание фильмов и пьес, которые Сергея Михайловича увлекали. В театре Пролеткульта он поставил две пьесы Сергея Третьякова: «Слышишь, Москва», написанную в связи с революционными событиями в Германии, и «Противогазы» — из жизни рабочих одного уральского завода. В кино он снял «Стачку» — фильм о революционном движении в России; событиям 1905 года посвящен «Броненосец «Потемкин». И, наконец, «Октябрь». Так что этот фильм был закономерным звеном в цепи творческих исканий выдающегося мастера.

Вначале картина рисовалась перед Эйзенштейном, как грандиозная эпопея, охватывающая множество исторических событий — от февральских дней до штурма Зимнего дворца и II съезда Советов. И далее — становление власти и эпизоды гражданской войны. Мы упорно продолжали изучать невероятное количество литературы. В одной из дневниковых записей я тогда пометил:

**«Октябрь» благополучен в смысле материала. Ибо литература «Октября» непомерно велика. Такие книги, как «Десять дней, которые потрясли мир», «Летопись революции», «Народные массы в революции» и другие, переходили из рук в руки, изучались нами подробнейшим образом; синие, красные, черные пометки, кресты, галочки, восклицательные знаки усеивали поля книг...»**

Эти пометки свидетельствуют о напряженном для нас времени. Потом начался период длительных и подробных обсуждений сценариев в разных инстанциях: это было понятно, если учесть значимость картины и то, что в ней впервые должен был быть показан Владимир Ильич Ленин.

**«31 января. Сами прочитывали вслух монтажные листы, переведенные на литературный лад. Стали ужимать — Эйзенштейн выбросил сцены саботажа и укрепления власти, они будут лишними после взятия Зимнего. По существу, они могли бы быть прологом к новому фильму. Эдуард* сам хлопочет о визе и лицензии на новый аппарат. Дали лицензию очень быстро. Шведчиков** рассердился: «Хорошо, теперь я буду знать, что наши сотрудники обделывают дела, минуя нас». Эдуард сгоряча нагрубил. Эйзенштейн ездил улаживать инцидент.**

**В начале февраля пошли в художественный совет Совкино обсуждать сценарий. Перед этим его раздали на руки. Были Бляхин, Туркин, Кожуро***, Шкловский, Всеволод Иванов и другие товарищи».**

Конечно, это не стенографическая запись выступлений, а мои беглые заметки, записанные в блокнот «на ходу».

**«Бляхин. Чересчур много событий. Есть опасность хроникальности. Беспрерывные бои — не притупятся ли нервы? Вторая часть — «железный поток» ****, там начинает чувствоваться сюжет, а начало — это хроника.**

**Туркин. Митинговый, приподнятый стиль, роднящий с Вертовым. Материал режиссер еще сильнее почувствует во время работы. Хочется, чтобы появление Ленина было сделано более четко».**

**«11 февраля. Читка и обсуждение «Октября» в правлении Совкино. Были: Мальцев (из агитпропа ЦК), Шведчиков, Ефремов*****, Грюнфельд (бывший секретарь Красина), Бляхин (ушел перед обсуждением), Трайнин****** и мы.**

**Трайнин. Это прекрасная поэма. Исторически подробно и не надо делать. Нужно сузить масштабы — то, что написано в либретто, не охватить. Нужно найти стержень. Скажем: война, приезд Ленина, крестьянство, Октябрь. Мы можем дать ощущение эпохи. Всю же историю мы дать не сможем. Каждый кадр должен жечь.**

**Мальцев. Нужно закончить Октябрем, а то впечатление от картины будет снижено. Первая и вторая части хороши, дальше идет слабее. Октябрь нужно дать как начало мирового Октяб-**

---

* Эдуард Тиссэ в это время доставал заграничный аппарат и оптику для съемок нового фильма.

** Шведчиков К. М.— ответственный работник Совкино.

*** Кожуро А. Е.— редактор Совкино.

**** Имеется в виду нереализованная вторая часть сценария. Опубликована в «Искусстве кино», 1957, № 10.

***** Ефремов М. П.— заместитель председателя Совкино.

****** Трайнин И. П.— работник Совкино.




«Октябрь», 1927. В роли В. И. Ленина — В. Никандров

ря. Показать интеллигенцию, которая не саботировала. Передать сильнее влияние партии. Надо показать бегство буржуазии. Что дал Октябрь? — мир, землю. В чем смысл? — был раб — стал хозяин.

Ш в е д ч и к о в. Вначале Эйзенштейн сказал, что слушайте и представляйте себе все время зрительно, как все это будет. Вот я сейчас думал образами, и у меня этих образов получилось на семь фильмов. Будет перебор. Надо сократить.

Э й з е н ш т е й н. Октябрь — не апофеоз, а исходная точка.

Но все решительно высказываются за сокращение».

Действительно, Эйзенштейн был ненасытен. Он настолько увлекался, что забывал иной раз о возможностях восприятия зрителя. Так было в «Стачке», так, с моей точки зрения, получилось и с «Октябрем». Он стремился вовлечь публику в круг своих ассоциаций и метафор. Для этого необходимы были усилия со стороны зрителя, на которые последний не всегда бывает согласен.

«8 марта. К 12 часам пошли в ЦК ВКП(б) в агитпроп к Кнорину. Он завагитпроп и председатель агитзрелищной комиссии по подготовке празднования 10-летия Октября при Президиуме ВЦИК СССР. Было заседание. Присутствовали: Кнорин, Подвойский, Коган*, Шведчиков, Пельше и другие. Перешли к читке нашего «Октября». Подвойский что-то энергично записывал. Мы даже испугались. Я написал С. М. записку: «Придется, видимо, с Подвойским вечерком посидеть, обсудить». Читка кончилась. Пельше слушал весь сценарий, закрыв лицо руками. Потом тряс Эйзенштейну руку, говорил — это меня очень волнует.

Кнорин сказал: «На вас возлагается большая ответственность. (Подвойский с места: «Это будет потруднее «По-

* Коган П. С. (1872—1932) — ученый-литературовед.

**темкина»!) Вам оказывается партией большое доверие».**

**Подвойский согласился ехать в Ленинград с Эйзенштейном осматривать места. Потом добавил: «Вы знаете — я настойчивый, так что вы со мной не спорьте! Лучше слушайте, а потом не сделайте. И записывайте всегда, так у меня будет впечатление, что меня слушают». Уходя, закричал на всю приемную: «Эйзенштейн! Будь готов!»**

Очень хочется вспомнить добрым словом Николая Ильича Подвойского. Поразительный был человек — представитель ленинской гвардии! Он был членом Комиссии ЦИК СССР по празднованию 10-летия Октябрьской революции и нашему фильму уделял очень большое внимание, оказывал неоценимую помощь — был в полном смысле слова энтузиастом его. Мы с ним сдружились и очень его полюбили. Много раз приезжал он к нам в Ленинград, где проходили сложнейшие съемки. Подвойский буквально поднял на ноги весь город. Я вспоминаю многочисленные собрания, которые он созывал в Выборгском районе, на Путиловском заводе, в военной академии имени Толмачева, общегородское собрание участников Октябрьского восстания и т. д., где выступал с горячими речами, призывами помогать созданию юбилейного фильма. Он убеждал всех и каждого в важности и значимости этого дела. На некоторых собраниях Н. Подвойского оркестры встречали даже тушем — ведь он был в Октябрьские дни председателем Петроградского военно-революционного комитета. У меня в архиве сохранилась беглая запись одного из горячих, взволнованных выступлений Николая Ильича, названного «За кино-Октябрь».

**«Правительство выделило специальную комиссию при ЦИК СССР для подготовки празднования десятилетия Октябрьской революции, этого величайшего праздника, к которому мы уже сейчас должны готовиться. Лозунгом этого дня и подготовки к нему должно быть не «для масс», а наоборот: сами массы должны проявлять наибольшую активность и изобретательность, которые отразили бы народное творчество...**

**Юбилейная комиссия при ЦИК СССР придает большое значение созданию кинофильма на тему «Десять дней, которые потрясли мир», который уже снимается в Ленинграде.**

**Если в Ленинграде ему будет оказана должная поддержка и результаты будут соответствовать замыслу, тогда можно будет считать, что сделано большое революционное, культурное дело, будет выполнена боевая организационно-пропагандистская задача. Умрем мы, умрут наши дети, но эта картина должна существовать. Она будет постоянно напоминать всем поколениям о тех героических днях и месяцах, которые прожил рабочий класс Питера. Эта картина должна по замыслу пережить нас, должна войти в историю глубже, чем многие произведения искусства, потому что в ней будет сконцентрирована величайшая эпопея классовой борьбы. Наша задача: передать существо, понимание Октября самим народом в наглядной форме. И лучше всего это можно сделать через киноэкран. Но чтобы создать такой киноэпос, нужна большая общественная поддержка. Все должны прийти на помощь этой картине словом и делом.**

**Пусть не будет ни одного человека в Ленинграде, который, если ему дорого увековечение Октябрьских событий, в той или иной форме не помог бы созданию картины «Октябрь».**

**За общественную поддержку «Десяти дням, которые потрясли мир»!**

**За кино-Октябрь!»**

Тысячи людей откликнулись на призыв создателей «Октября». У нас были интереснейшие беседы с поразительными людьми ленинской гвардии большевиков, с революционерами, с рабочими. Эти встречи были для нас великолепной политической школой. Галерея людей, их судеб, поступков и характеров давала интереснейший материал для фильма. Посыпались сотни писем с предложениями принять участие в съемках картины или содержащие какие-либо сведения о событиях тех лет.

*«М. М. Штраух!*

*В редакции «Ленинградской правды» меня известили, что Вы ищете человека, похожего на покойного тов. Володарского. Если сможете, то будьте в своем номере, я заеду ровно в 2 часа дня.*

*С приветом*

*брат покойного тов. Володарского*
*Лев Володарский».*

Сохранилось у меня большое письмо из Кронштадта от заведующего почтово-телеграфным отделением П. Лукьянова, который в 1917 году служил механиком Главного телеграфа Российских телеграфных сообщений в Петрограде:

**«Материал к новой фильме «Октябрь». Уважаемый гр. Эйзенштейн. Я узнал из газет, что Вами составляется новая и ценная картина Совкино «Октябрь», ввиду чего я счел своим долгом сообщить Вам некоторый подлинный материал Октябрьской революции...»**

На письме сбоку резолюция Эйзенштейна: «Штрауху. На усмотрение».

Связь с Н. Подвойским мы поддерживали постоянную и самую тесную, даже когда его не было в Ленинграде. В его архиве сохранились два моих письма к нему.

*«Уважаемый Николай Ильич!*

*Дела наши налаживаются. На этой неделе сняли «Аврору». Снимали ее двое суток. Выстрелы вышли на славу.*

*Привет от всей группы.*

*С товарищеским приветом*

*Штраух*

*18/V-27 г.*
*Ленинград».*

*«Ленинград*
*13 июня*
*пл. Урицкого*

*Уважаемый Николай Ильич!*

*Пишу со съемки, ибо Вас вчера не мог застать для условленных разговоров.*

*1) Съемка прошла благополучно. На пятерку!*

*2) Нам предстоят еще трудности съемок событий «3 июля».*

*Для этого нужно: остановка движения днем на углу Невского и Садовой на 4—5 час. и получение рабочих из районов для съемки в количестве 1000—1500 чел. (Лучше всего, я думаю, это удастся сделать с тт. Кадацким и Гаазе.)*

*Разводка мостов (Николаевского или Дворцового) тоже днем.*

*3) Просить т. Саакова разрешения еще раз на получение войск из лагерей (в меньшем количестве, чем на «Штурм»).*

*Прошу Вас дать свои советы по этим вопросам, как лучше сделать, к кому обращаться? Может, можно получить заручку из Москвы от юбилейной комиссии? К кому обращаться в Ваше отсутствие из юбилейной комиссии в Москве? Прошу также сообщить Ваш точный адрес в Железноводске.*

*Очень просим Вас, Николай Ильич, ответить на эти наши вопросы.*

*Думаем, что все Ваши хлопоты искупятся 7 ноября.*

*Товарищеский привет от всей группы. Желаем хорошо «починиться» и отдохнуть.*

*М. Штраух*

*Простите за неряшливость почерка и письма, но я пишу на стене дома во время киносъемки».*

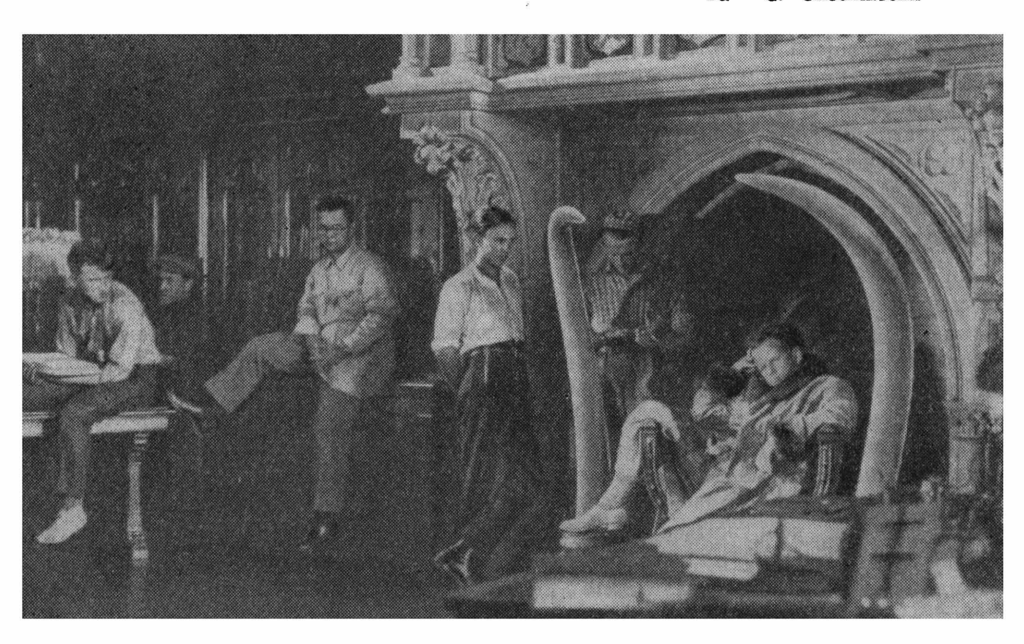
Вообще в фильме не было занято ни одного актера за исключением Бориса Ливанова в роли министра Временного правительства Терещенко. Все остальные большие и маленькие роли исполнялись непрофессионалами. Я до сих пор продолжаю поражаться огромному мастерству Эйзенштейна по части лепки образов, создания человеческих характеров. Поражаться результатам, которых он достигал с людьми, не имевшими никакого актерского образования.

Основой фильма Эйзенштейна были исторические события. Есть, мне кажется, два пути их изображения в искусстве. Можно взять группу людей, к примеру, или семью, и в жизни этого микромира, как в капле воды, отразить событие — показать, как оно влияет на судьбу, настроение, чувства и мысли каждого отдельного человека. Это один путь. А можно взять это же событие целиком, показать во всем его размахе, во всей грандиозности и видимой динамике. В своих первых фильмах Эйзенштейн шел именно этим путем. Поэтому его фильмы населены так густо. Каждый персонаж появляется на экране ненадолго, ровно настолько, чтобы передать общее событие. Типаж одним кадром должен предъявить свой паспорт. Как мы говорили тогда: не лицо, а целое мировоззрение.

Это трудоемкое и сложное дело — подбор типажей и работа с ними — входило в мои обязанности. И тут приходилось проявлять много настойчивости и изобретательности. Что только я не предпринимал, куда только не совал свой нос, чтобы обеспечить «Октябрь» исполнителями. Вот я вижу запись в дневнике.

**Рабочий момент. У кинокамеры Э. Тиссэ; рядом — С. Эйзенштейн; крайний слева стоит — М. Штраух**

**На съемках «Октября». Второй слева — М. Штраух; справа — С. Эйзенштейн**



**«12 апреля. Ищем Керенского и Чхеидзе. Дали даже объявление в газете».**

**«14 апреля. Завтра снимаем голодную очередь у хлебного магазина. Нет худых лиц! Был даже в туберкулезном диспансере. Нужны худые дети. Нет таких! Есть, может, и худые, но выражение лица веселое — нутро проглядывает — нет грустных глаз! Был на бирже труда в женском отделении... Ну, женские лица мы закутаем, прикроем платками.**

**Вчера один хороший натурщик на офицера отказался участвовать в съемке. Я поехал сам рано утром к нему. Даже надел новый галстук, воротничок, роговые очки. Подействовало — согласился! О, эти роговые очки и пенсне. Я их снимаю и надеваю смотря по обстоятельствам: к кому и куда иду.**

**Составил список, когда надевать очки. Где хорошо действуют: в публичной библиотеке, в Эрмитаже, во время визита к родственникам министра Временного правительства Некрасова. На биржу труда или в ночлежный дом нельзя — заклюют. В ресторан тоже нельзя — просят много на чай».**

Типаж искали и подбирали везде: на улицах, в трамваях, в учреждениях, на собраниях... Это было целое искусство. Ибо найти, отобрать — это еще полдела. Дальше начиналось главное — уговорить сниматься. Или уговорить сниматься ночью, или уговорить побрить усы, или доказать, что сниматься в кино не противоречит Евангелию, или сниматься в шубе, когда стоит июльская жара...

Однако очень быстро выяснилось, что ног моих не хватает для того, чтобы бегать по городу в поисках людей. Я взял себе в помощники Колю Гордеева, а к нему в придачу — мотоцикл с коляской. Так мы и носились по Ленинграду из одного конца в другой. Конечно, это мне облегчило работу, но не полностью. Потому что, найдя нужного человека и заручившись его согласием на съемку, получив его адрес для уведомления, когда прибыть, я все же был не в силах всех запомнить — ведь их были целые сотни! Тогда мы с Гордеевым решили вооружиться фотоаппаратом и делать снимки. Это тоже не всегда сходило гладко — подозревали, что мы из угрозыска.

Получились великолепные фотодокументы, которые мы наклеивали в конторскую книгу.

Вот эта продолговатая адресная книга необычайно дорога мне.

О ней можно написать целое исследование! На первой странице рукой Эйзенштейна написано: «Октябрь». Книга начата 18 апреля 1927 года.

Это была фототека, куда вклеивались небольшие фотографии, записывались фамилии и адреса тех, кого мы собирались снимать в фильме «Октябрь». Эти люди не были актерами, они разыскивались по городу, заносились в эту книгу по группам. Рукой Эйзенштейна записаны такие разделы: буржуазия, второй съезд, громилы, дети, Зимний, интеллигенция, Красная Гвардия, крестьяне, костры, лакеи, лабазники, матросы, неопределенные, юнкера, офицеры, обыватели, партийцы, рабочие, солдаты, 3 июля, ударницы, унтера, члены Временного правительства и т. д.

Около некоторых фотографий Эйзенштейн делал пометки. В рубрике «ударницы» можно прочесть: сестра милосердия, в пару с Марианной, бельевая, меняет портянки на бильярде, у «Весны» Родена, дура и т. д.

Труднее всего было разыскать исполнителей на роли участников II съезда Советов — целый актовый зал Смольного. Найти всех участников президиума. Лица должны были обладать портретным сходством.

Перед нами с самого начала съемок возник труднейший вопрос, о котором мы непрерывно думали: как воспроизвести на экране образ Ленина? Где найти исполнителя? Кепка и галстук для будущего исполнителя были уже приобретены — это были первые расходы по картине. Киноискусство сталкивалось с новой проблемой воплощения образа вождя... Если не считать двух случаев. Как известно, в 1919 году в Тбилиси армянская труппа после обычного спектакля показала один раз сценическую картину «Апофеоз»: Ленин стоял в окружении рабочих.







А спустя пять лет самодеятельный коллектив курсантов военной школы имени ВЦИК показывал в Кремле пьесу «Гибель самодержавия». В одном из эпизодов Ленин обращался к рабочим.

Это были скорее статические воспроизведения, так называемые «живые картины». Никто даже не представлял себе возможности художественного воплощения образа Ленина на экране. В те времена задача казалась совершенно невыполнимой. И все же Сергей Эйзенштейн отважился на первый шаг.

Начались поиски людей, внешне похожих на Ленина. Я вспомнил о своем бывшем сослуживце по Красной Армии С. Ишкове и попробовал с ним грим. По сохранившейся фотографии можно судить, что первая проба получилась неплохой, но поиски все же продолжались. Вот что я записал тогда в дневнике:

**«Для «Октября» нашли человека, очень похожего на Ленина. Никандров. Фото показывали другим. Говорят: «Здорово!» Проверили на детях. Те сразу — «Ленин!»**

Никандров — бывший мастер уральского завода. Можно ли снимать в художественном фильме Ленина?

Впрочем, этот вопрос был уже для нас решенный. Мы не мыслили фильма без Ленина. Решили: лучше Никандрова, пожалуй, не сыщешь.

Его дочь недавно прислала мне биографию Василия Николаевича Никандрова. Может быть, она представляет интерес.

**«Отец родился 30 января 1869 года. Сын рабочего токаря, он также был токарем по металлу, работал на петербургских заводах: на заводе франко-русском (впоследствии «Марти»), на Путиловском заводе (теперь им. Кирова), у бывшего Лестнера.**

**Женат был на ткачихе. Семья была очень большая. Детей — семь человек. Отец был единственным кормильцем, и жизнь была очень трудной. И все же отец занимался революционной деятельностью, был одним из организаторов первого союза металлистов. Квартира, где проживала наша семья, была «явочной». В ней часто проходили собрания кружка, чтение революционной литературы. Во время таких сходок старшие**

**дети Алексей, Анна и Евдокия организовывали около ворот патрулирование.**

**В конце 1915 года отец с семьей переехал на Урал в город Лысьву, где работал на военном заводе. Там и застала его революция. В первые же дни организации Красной Гвардии отец вместе с сыновьями Алексеем и Павлом вступили добровольцами в ее ряды и ушли воевать против Колчака, участвовали в партизанском движении.**

**В 1918 году из армии его перевели на работу в губчека Перми. К тому времени уже всюду появились портреты Владимира Ильича Ленина, и все были поражены сходством.**

**В 1919 году через губчека его перевели работать на Северный Кавказ. Но в 1920 году по состоянию здоровья ему пришлось уйти из органов чека и перейти на инвалидность.**

**В 1927 году режиссер Эйзенштейн пригласил его сниматься в историческом фильме «Октябрь» в роли Владимира Ильича Ленина. Отец счел это за великую честь.**

**После съемок в Ленинграде он вернулся в Новороссийск, занимался общественной работой, был депутатом Горсовета.**

**Когда началась Великая Отечественная война, здоровье его было уже подорвано, к тому же он к этому времени ослеп. 28 февраля 1944 года отец умер.**

**Никандрова Е. В.»**

Мне было трудно готовить Никандрова к съемкам.

Содержание всего фильма «Октябрь», работа над его воплощением — все это явилось хотя и нечаянной, но необходимой и полезной формой подготовки к созданию на сцене и на экране образа Ленина.

Но все же подчеркиваю, что в то время я и представить себе не мог, что через десять лет мне придется самому взяться за столь ответственную работу. Инициатива в этом деле всецело принадлежала в театре — Н. Петрову, в кино — С. Юткевичу.

Н. К. Крупская, со своей стороны, не высказала никаких возражений (между прочим, ошибочно писалось, что Никандрова перед съемками показывали Надежде Константиновне и Марии Ильиничне). Просмотр фильма «Октябрь» состоялся на коллегии Наркомпроса, где присутствовали Н. Крупская, А. Луначарский и другие. Эйзенштейн записал у себя в дневнике: «Крупская осталась очень довольна». Широкий зритель с интересом воспринимал появление на экране образа Ленина. Эйзенштейн, используя технические приемы кинематографа, сделал появление Ленина в фильме очень выразительным и динамичным. Интересно вспомнить, что Эдуард Тиссэ 25 мая 1919 года снимал как оператор-хроникер Владимира Ильича на празднике Дня Всевобуча.

Работа над «Октябрем» потребовала огромных усилий — тысячи участников, занятых в съемках. Сотни портретов — образов. Сохранилось великое множество записок, продиктованных Эйзенштейном, куда заносились детали, которыми полон фильм и которые давали ему аромат достоверности. Вот, некоторые из них:

**«Люстра дрожит от аплодисментов. У Смольного машины работают. Завести моторы, дать гул улья у Смольного».**

**«Штатские вожди с портфелями бегают между солдатами».**

**«Часы у Ильича с ключиком».**

**«Дать накопление знамен в зале II съезда Советов».**

**«Мерная поступь», «Революционный держите шаг». «Марш Красной гвардии».**

**«В спальню А. Ф.* подкову».**

**«Сделать фигуру американской свободы из масла».**

(Царскими кондитерами для Керенского был приготовлен торт, на котором возвышалась статуя свободы из крема. Эпизод был снят, но не вошел в фильм.)

**«Разбитое окно и подоконник для стрельбы».**

**«Быт Зимнего. Юнкера в пенсне и очках. Бородки».**

**«В сумерках назревает решимость. Непрерывная смена людей у костров».**

**«Подвоз амуниции к кострам. Приносят «еду» — физическую и моральную».**

**«Монтировать георгиевцев с обрубками античных статуй. Для сего надо снять один пассаж юнкеров через соответствующий зал».**

**«Царизм в пустых костюмах. Развал гардеробов показать как «придворный бал» — так раскидать костюмы. Треу-**

* Александра Федоровна — последняя русская царица.

**голки. Атласные костюмы. Затем мундиры с эполетами. Атласная роба и фата».**

**«Дать волнение членов правительства тем, что снимать их и монтировать все время вперемет то за длинным столом, то за круглым. Не столько их, сколько стаканы на убыстрении (реакция на сообщение Синегуба)».**

**«Трактовки. Сильно дать оборону «твердыни» статическую. И отчаянную энергию защиты и ненависть в перестрелке. Тема трупов и мумий. Небрежение и безразличие к правительству».**

**«Тема. Поведение правительства. Заседают, завтракают, уговаривают, нервничают. По малахитовому залу. Окаменело ждут. Поворот всех разом».**

**«Ящики с пасхальными яйцами. Ящик с орденами «Слава русского оружия».**

«Октябрь» содержит 3300 кадров, и каждый из них был разработан с предельной точностью, обдуман до самых незначительных мелочей.

Мало времени занимает на экране, например, эпизод свержения памятника Александру III, а сколько с ним пришлось возиться! Вот что было записано у меня в дневнике:

**«28 марта. Не могли найти свидетелей валки памятника Александру III. Нашли с трудом архитектора Осипова, который руководил валкой. Части до сих пор находятся в подвалах храма Христа Спасителя. Мы — туда! Замок с печатью 1918 года: «Народный комиссариат охраны памятников искусств». Пыль. Проволока проржавела. Замок пришлось перепиливать — так заржавел. Водили по катакомбам. Пыль. Памятник состоит из 200 частей. Не все могли втащить. Орел, например, остался на улице. В подвале нашли голову. Валили допотопным способом — веревкой и «дубинушкой».**

В итоге соорудили из папье-маше полную копию памятника и засняли валку. Документальность эпизода привела к курьезному случаю. В ЦГАЛИ СССР долгое время хранилась фотография с надписью: «Москва 1918 г. Снятие памятника Александру III у храма Христа Спасителя». Позже в название этой фотографии внесли поправку: «1927 г. Момент съемки кинофильма «Октябрь» режиссером С. Эйзенштейном». И случай подобного рода был не единственным. Часто кадры из эйзенштейновского фильма принимались за подлинный исторический документ. Мы на это не обижались, наоборот — гордились.

Эйзенштейн думал о картине буквально круглые сутки. Как из рога изобилия, сыпались разнообразные режиссерские замыслы, начиная от трактовок целых сцен и кончая мельчайшими деталями.

Очень сложны были съемки штурма Зимнего. 14 апреля мы предприняли генеральный осмотр Зимнего дворца, облазив все его этажи и закоулки и сделав подробный перечень всех помещений. Я занес в дневник результаты осмотра.

**«Ленинградцы наверняка не знают, что такое Зимний. Это материал, на котором можно построить целый фильм. Мы, естественно, на нем сделали большой упор.**

**Зимний совершенно исключителен по своей структуре. Здание в разрезе — это классовое разделение на слои. С нижним слоем рабочих помещений, с парадными комнатами варварской пышности на втором этаже, личных покоев, наконец, чердаков и крыши, по краю которой расставлены статуи здоровых баб и бородатых дядей, идиотски глядящих вдаль.**

**Подвойский долго, путем расспросов пытался установить ту «ахиллесову пяту», то место, через которое просочилась первая горстка храбрецов в утробу Зимнего, пока не нашел полуподвальное окно с тяжелыми ставнями, прямо глядящее на мостовую Зимней канавки (сколько раз она фигурировала в «Пиковой даме» и наконец первый раз явится ареной других событий).**

**Здесь незадолго до штурма кучка красногвардейцев и матросов (восемь человек) просочилась катакомбами Эрмитажа и Зимнего на чердаки и оттуда бросила бомбу.**

**Лезем через это окно.**

**Подвалы. Электростанция на весь Зимний. Змеями бегут толстые провода, неся с собой электричество длинными, темными и кривыми коридорами, чтобы миллионами свечей загореться в парадных комнатах верха.**

**Весь этот коридорный низ напоминает средневековье. Сыро, мрачно, темно, гулко.**

**И вдруг оазисом среди этого каменного мрака попадается жилой угол, где живут истопники. Это какие-то древние старич-**

ки, живущие здесь десятками лет, чтобы нести свет и тепло в помещения их величеств.

Камни, камни — и вдруг жилой угол. И самовар на столе шипит, и диваны с черной клеенкой, и лампада перед иконой.

Рядом — отопление. Это громадные печи с тяжелыми чугунными дверями-заслонками. Даже на заслонках — корона! Слушайте! 1000 пудов угля в день жрали эти печи, чтобы отопить громады Зимнего.

Дальше. Татарский подвал. Приплюснутые своды большого гулкого помещения. И здесь, в этом каменном мраке, тоже жили люди.

Наконец винные погреба. Тысячи бутылок лежат здесь и ждут своей очереди, чтобы омыть царственные глотки и кишки. В специальных стойках-решетках, каждая в своем гнездышке, красуется неимоверное количество бутылок с редчайшими винами. Мох, наросший на стекле и ярлыках, говорит о цене и давности розлива.

Второй этаж. Парадный этаж. Белый мрамор Иорданской лестницы. Императорское золото. Черные сюртуки Временного правительства. И серые шинели. Золото и шелк. Шелк и золото. Люстры. Самые разнообразные люстры. Темный коридор, где говорил речь министр Коновалов. Малахитовый зал, где последним заседанием заседало Временное правительство. Павильонный зал. Лазарет в залах. Ротонда — круглая зала. При показе Зимнего в сценах штурма дворец ощущается как застывшая, старорежимная сила.

Третий этаж. Личные покои. Библиотека Николая II. Спальня Александры Федоровны с 300 иконами и 200 фарфоровыми яичками на стенах. Мещанским ситцем затянута мебель. Такую комнату современник психически не перенес бы. Она невыносима.

Наконец, бассейн, где полоскался Николай II. По стене — голубое море с корабликами. Библиотека Николая II — здесь разместился Керенский. Все это наполнено такими предметами, которые нужно обсосать, каждый в отдельности.

И вдруг... коровы на третьем этаже. Специальное молоко для фрейлин!!! Что называется, «коровы на дому».

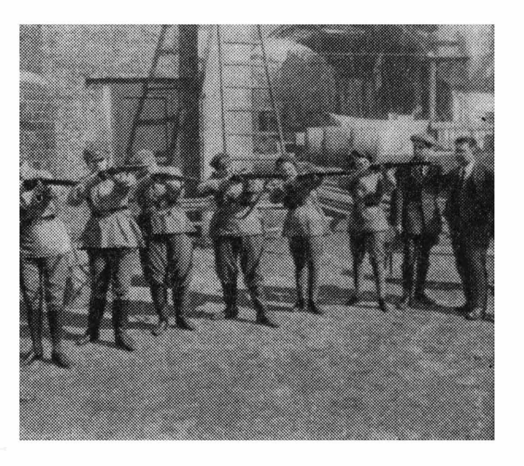
Зимний насчитывает 125 одних уборных.

Под всей крышей — причудливые чердаки.

Громаднейшая крыша кроет весь этот дворец. Вся она пересечена переходами с перилами. Крыша, с точки зрения крестьянина,— это четыре десятины пахотной земли.

Громадный дворец в тысячу с лишним комнат. Когда ворвались в него и бежали по комнатам, ища Временное правительство, то уставали бежать. Бегут-бегут, присядут, посидят-покурят, опять бегут дальше. Ворвавшиеся долго блуждали в этих анфиладах. Вроде «кошки-мышки».

Увиденный материал поражает Эйзенштейна, провоцирует, дает толчок к работе и выдумке. Иногда история сама заботится о комедийных деталях. Что Зимний защищали ударницы, женский батальон, это как будто специально придумано для кинокомедии.



Репетируется сцена с «ударницами». Первый справа — М. Штраух

То, что после выстрелов вокруг Зимнего правительство пошло вниз одевать галоши и шубы и так продолжало потом заседать,— это тоже действительный факт, вычитанный из газет того времени.

Съемки штурма Зимнего разрабатывались, как настоящая военная операция. И первое слово здесь было за участниками и очевидцами. Периодически организуемые Истпартом воспоминания участников Октябрьской революции посвящались специально Смольному и взятию

«Октябрь». Штурм Зимнего

Репетиция эпизода «Штурм Зимнего»

Зимнего. Николай Ильич Подвойский приехал из Москвы для разработки плана. В 306-м номере «Европейской гостиницы», где мы жили, несколько раз собирались наиболее активные участники. В горячих обсуждениях и даже спорах устанавливалась каждая деталь. Некоторые признавались: «В те часы и минуты была такая суматоха и такое волнение, что трудно установить все подробности». Подвойский говорил: «Я не помню, как лез через баррикады, ибо здесь применимо лишь одно выражение — все буквально летели через штабеля дров!»

На некоторых собраниях мы уже не задавали вопросов, а сидели, усердно слушая и записывая. И эти споры давали нам больше, чем иная книга. Горячие обсуждения будили память о давнишних событиях, и перед нами постепенно оживал штурм Зимнего.

Небезынтересно здесь привести следующую справку о составе и масштабе массовок в сцене штурма Зимнего.

**Штурм Зимнего**

| Адмиралтейство, Невский | Арка | Певческий, Миллионная |
|---|---|---|
| **12 июня** | | |
| 600 матросов | 300 матросов | 100 рабочих |
| 300 солдат | 100 солдат | 100 солдат |
| 100 рабочих | 700 рабочих | 250 рабочих |
| | | 250 солдат |
| **13 июня** | | |
| 300 матросов | 200 матросов | 200 солдат |
| 100 солдат | 100 рабочих | 200 рабочих |
| 100 рабочих | 500 рабочих | |
| **14 июня** | | |
| 300 рабочих | 300 солдат | 100 юнкеров |
| 75 ударниц | 200 матросов | |
| **15 июня** | | |
| 300 матросов | 800 рабочих | 250 рабочих |
| 100 рабочих | 300 матросов | 250 солдат |
| 100 солдат | 100 солдат | |
| **16 июня** | | |
| 100 матросов | 100 рабочих | 100 юнкеров |
| 30 ударниц | 100 солдат | 100 юнкеров |
| **17 июня** | | |
| 300 рабочих | 200 матросов | |
| | 100 солдат | |
| **18 июня** | | |
| 150 рабочих | 100 матросов | |
| | 50 солдат | |

Штурм Зимнего дворца снимался около недели. Этот грандиознейший эпизод превосходил по размаху знаменитую сцену на одесской лестнице в «Потемкине».

Съемки требовали, конечно, огромной организационной подготовки.

Вспоминаю первую ночь: основная точка съемки была расположена под квадригой коней на арке Генерального штаба.

Вторая ночь — точка съемки сместилась на мостовую под арку.

Третья ночь — главный съемочный пункт находится прямо в центре Дворцовой площади у колонны, с которой на все происходящее в растерянности взирал печальный ангел.

Много лет спустя попалась мне статья Жоржа Садуля, в которой он справедливо писал, что Эйзенштейн «получил в свое распоряжение бывшую столицу, все ее население, сокровища царей, свидетельствующие о вкусе и безвкусице, чтобы все это послужило его безграничной фантазии». И в самом деле — фильму оказывали помощь все партийные и общественные организации Ленинграда.

Так были осуществлены грандиозные по тем временам эпизоды штурма Зимнего, так удалось добиться достоверности, граничащей с документом. На трубочном, подковном, Балтийском, металлическом, Путиловском заводах, на «Треугольнике», в старом адмиралтействе и на других предприятиях создавались группы участников «штурма». Это помогло Эйзенштейну решить сложнейшую творческую задачу — раскрыть средствами искусства роль народных масс, их участие в революционных событиях.

Это качество фильма отметила после просмотра Надежда Константиновна Крупская, написав об «Октябре»: «...чувствуется при просмотре фильма «Октябрь», что зародилось у нас, оформляется уже новое искусство — искусство, отображающее жизнь масс, их переживания... У этого искусства колоссальное будущее. Фильм «Октябрь» — кусок этого искусства будущего. В нем много прекрасного...»

Герман Фрадкин

# Поиски, находки, надежды...

ЗАМЕТКИ СЦЕНАРИСТА

Как все-таки мало история оставила нам прижизненных изображений В. И. Ленина — фотографий, киносъемок, зарисовок с натуры. В то время как мысль сценаристов научного и документального кино, их исследования жизни Ленина находят для экранизации все новые мало известные факты, события, эпизоды ленинской биографии, изобразительный материал, по существу, остается все тем же...

Не удивительно поэтому, что, приступая к новой работе о Ленине, мечтаешь найти еще неизвестные документальные изображения Владимира Ильича.

Я уверен, что история еще таит в своих кладовых (и у нас и за рубежом) изображения Ленина, которых мы не знаем. Конечно, не надо заблуждаться: много нового мы не получим. Не получим хотя бы потому, что Владимир Ильич, как известно, не любил сниматься. И все-таки не теряешь надежды — ищешь... В том числе ищешь возможностей по-новому «прочитать» с максимальной полнотой имеющиеся киноленты и фотоснимки.

Наблюдательные современники Владимира Ильича, и в первую очередь художники, характеризуя его облик, подмечали в нем важнейшую особенность: поразительное разнообразие, быструю смену выражений его лица во время беседы, выступлений, в минуты, когда Ленин был поглощен своей мыслью или увлечен каким-либо зрелищем.

«Никогда не видела я столько перемен выражения на одном лице, — вспоминает скульптор Клэр Шеридан, создававшая два дня в кабинете Ленина его скульптурный портрет.— Ленин то смеялся, то хмурился, казался задумчивым и печальным, грустным и насмешливым, все подряд».

Герберта Уэллса поразило в Ленине примерно то же: «Он не очень похож на свои фотографии, потому что он из тех людей, у которых смена выражения гораздо существеннее, чем самые черты лица».

Пожалуй, наиболее интересные воспоминания о выразительности ленинского облика оставил Анатолий Васильевич Луначарский:

«...лицо его было бесконечно подвижно... Все время ирония или ироническое удивление, или подлинное удивление, или насупленные брови, или покачивание головой, или жест отрицания, или выражение особого внимания...

Особенно прекрасным было его лицо, когда он был серьезен, несколько взволнован, пожалуй, чуточку рассержен. Вот тогда под его крутым лбом глаза начинали сверкать необыкновенным умом, напряженной мыслью. А что может быть прекраснее глаз, говорящих об интенсивной работе мысли! И вместе с тем все







лицо его приобретало характер необыкновенной мощи».

А. В. Луначарский в этих воспоминаниях пишет поразительную по своей емкости и художественной точности фразу: «...мне доставляло бесконечное удовольствие наслаждаться музыкой выражения лица Ильича». Как все это пока далеко от того, что удалось передать нашим, даже лучшим актерам кино и театра!

●

Что же может нам дать хотя бы приблизительное представление о «музыке выражения лица Ильича»?

Выше я упомянул о возможности по-новому «прочитать» с максимальной полнотой имеющиеся киносъемки В. И. Ленина. Может быть, можно сделать так называемые «кинограммы» наиболее интересных съемок? Однажды я такой эксперимент проделал.

Сохранился небольшой кусок старой кинопленки (около двух метров), зафиксировавшей Ленина, очевидно, после его выступления на открытии памятника Марксу и Энгельсу в Москве. Владимир Ильич стоит в группе участников торжества. Оператор явно концентрирует внимание на Ленине.

Два метра пленки (а точнее — один метр семьдесят сантиметров) зафиксировали события, длившиеся чуть больше трех секунд. По моему заказу были сделаны три фотоотпечатка — один в начале, другой в середине и третий в конце этого небольшого куска пленки. И я увидел, что на каждой фотографии у Ленина разное выражение лица. Значит, в течение двух секунд лицо Ленина несколько раз меняло выражение. Это хорошо видно на публикуемых здесь фотографиях.

Живой выразительности ленинского лица не могли не заметить и наши художники, делавшие зарисовки с натуры, такие, как Андреев, Альтман, Бродский и другие.

Мы знаем эти рисунки и поражаемся,



В. И. Ленин. Рис. Ф. Малявина

как метко схвачены черты Ленина не только по признакам внешнего сходства, но и по передаче многообразия внутреннего состояния Владимира Ильича в определенные мгновения его жизни.

До 1966 года мне не доводилось видеть рисунки, сделанные с натуры известным русским художником Ф. А. Малявиным* в конце 1920 года. С ними (вернее, с фоторепродукциями) я столкнулся, когда в поисках ленинских фотографий работал в парижском фотоархиве Роже Виолле на улице Сены.

В папке с надписью «Lenine» я увидел два малявинских рисунка: на одном изображен Ленин за письменным столом в кремлевском кабинете, а на другом — Владимир Ильич, беседующий с Кларой Цеткин и неизвестной женщиной, очевидно, журналисткой. В Москве я выяснил, что нашим исследователям эти рисунки неизвестны. В Музее В. И. Ленина есть несколько листов с эскизными зарисовками Малявина, но таких рисунков там нет. Причина проста — Ф. Малявин в 1922 году уехал во Францию и увез часть рисунков с собой.

На мой взгляд, малявинские рисунки представляются менее интересными, чем, скажем, рисунки Андреева или Альтмана. Может быть, мне мешает их законченность, определенность, что ли, при которой исчезает, так сказать, «сиюминутность» схваченного художником мгновения и которые меньше оставляют места для фантазии, для «дорисовки» ленинского изображения.

---

* Об этом художнике см. монографию О. А. Живовой «Филипп Андреевич Малявин». М., «Искусство», 1967.

Конечно, Малявина упрекать не за что. У каждого художника своя манера, свое ви́дение, своя природа таланта. И если в малявинском Ленине присутствует больше бытовой характеристики и нет той «необыкновенной мощи», какая привлекает нас в рисунках Андреева и Альтмана,— все равно перед нами реальное свидетельство ленинских черт в ту конкретную минуту, когда рука художника набрасывала его портрет.

Пусть это не документ, каким является фотография, ибо в зарисовке присутствуют и личность художника, его отбор, его восприятие характерного в облике Ленина. И все-таки в рисунках Малявина мы ощущаем живое дыхание времени, той исторической минуты, когда Ленин жил, думал, чувствовал. И тем они дороги. Через три года судьба снова подарила мне счастье маленького открытия в художественной Лениниане, счастье находки.

●

Поиск всегда связан с волнениями, надеждами и чаще всего с разочарованиями. Все эти чувства я испытал, когда несколько дней проработал в Национальной библиотеке Парижа. Да, в той самой Национальной библиотеке на улице Ришелье, частым посетителем которой в парижский период, шестьдесят лет назад, был Владимир Ильич.

У меня не хватало такого воображения, как, скажем, у Валентина Катаева, который в меру своей писательской фантазии реконструировал ленинский образ жизни в повести «Маленькая железная дверь в стене». И тем не менее, когда я входил под арку здания библиотеки и передо мной открывался внутренний двор, мощенный старым булыжником, и когда я поворачивал направо к входу в библиотеку и думал, что вот так же этой дорогой шел Ленин, меня поражали простота, какая-то будничность этой мысли. Нет, меня не охватывало волнение. Надо было просто освоиться как-то, чтобы почувствовать себя в другом, что ли, измерении времени. А может быть, это и было волнение? Трудно об этом рассказать.

Прежде чем попасть в хранилище иконографических материалов (Cabinet des Estampes), в это богатое собрание гравюр, фотографий и т. п., нужно пройти немало коридоров, войти в другой внутренний двор и подняться на второй этаж. Строго, холодно и тихо в большом зале хранилища. И только любезность персонала привносит в эту атмосферу толику тепла. Как похожи друг на друга библиотекари разных стран! Даже внешне похожи. Особенно женщины с их интеллигентными, в очках лицами, влюбленные в свое дело. Впрочем, столь же внимателен и любезен и мсье Лемони — молодой человек с рыжеватой бородкой и тоже в очках.

На просьбу показать хранящиеся в библиотеке фотографии Ленина, он довольно быстро приносит мне список семнадцати негативов. Негативы! Может ли это быть? «Да,— утверждает мсье Лемони,— негативы из коллекции «Mondial». Меня охватывают надежды и куча сомнений. Первое разочарование постигает, когда выясняется, что из семнадцати негативов мне выдают только семь. Остальные невозможно разыскать, так как, объясняет мсье Лемони, хранятся они «в беспорядке» (!). Несмотря на мои самые горячие просьбы, увещевания, укоры и соблазны — все безрезультатно. Этих негативов нет. Поначалу я не слишком расстраиваюсь, так как в списке значится, например, негатив фотографии «30 августа 1918 г. Выстрел Каплан в Ленина». Мне ясно, что это фоторепродукция с известной картины. Затем другой негатив: «1917. Ленин, Сталин и Молотов в редакции «Правды». А это, наверняка, фоторепродукция с не менее известного рисунка.

И вот я, вооружившись лупой, рассматриваю доставленные мне семь негативов. Так и есть. Кажется, все знакомо.

Впрочем, не все. На фотографии — Владимир Ильич в соломенном кресле, видимо, на балконе горкинского дома в 1922 или 1923 году. Позади окно. Совсем не помню такой фотографии. Есть две фотографии, где Ленин тоже в соломенном кресле. Но они сделаны в комнате (в Горках), и на нем, помню, френч, а тут что-то похожее на теплую куртку. Почти уверен, что такой фотографии никогда не видал. И, конечно, ликую. Находка! Забегая вперед, скажу, что эта фотография не была находкой. Она, действительно, более тридцати лет не публиковалась. Но в фототеке Центрального партийного архива она есть.

●

И все-таки в этот холодный мартовский день для меня проглянул луч солнца. Мне приносят последний альбом фоторепродукций. Листаю страницу за страницей, и снова вижу натурные зарисовки Ленина, сделанные Малявиным. Но это были другие рисунки.

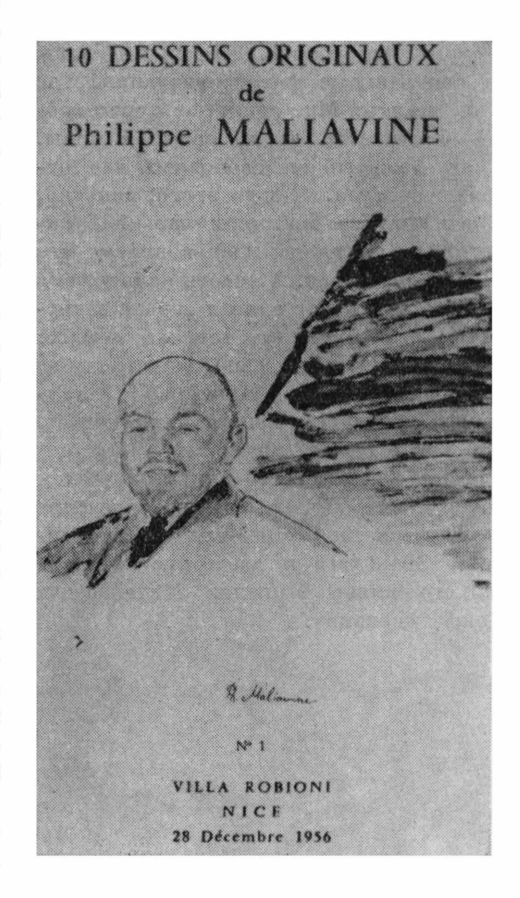
Первый из них сделан не то на титульном листе альбома, не то на заглавном листе серии рисунков в полиграфическом издании.

На титульном листе текст: «10 оригинальных рисунков Филиппа Малявина. Вилла Робиони, Ницца. 28 декабря 1956».

Десять рисунков! Десять рисунков с изображением Ленина? А передо мной только три. Я прошу доставить мне альбом или папку с листами, с которых сделаны фоторепродукции. Пока любезный персонал библиотеки ищет «оригинал», я всматриваюсь в рисунки.

Первые два рисунка не производят на меня сколько-нибудь большого впечатления. Что-то непривычно благообразное кажется мне в Ленине на этих рисунках. В них не хватает как раз живого выражения лица. Но зато третий рисунок показался очень интересным. Хотя Владимир Ильич на нем тоже необычен, но в нем есть нечто значительное. Какая-то своя глубокая мысль заложена художником в этом наброске. Может быть, это как раз тот Ленин, которого собирался Малявин изобразить маслом в живописном портрете?

Надпись на французском языке тоже дает право на такое предположение. Она гласит: «Удостоверяю, что рисунок головы Ленина выполнен моим отцом и подписан им... З. Малявина». Надпись сделана дочерью художника 29 декабря 1940 года. Снова всматриваюсь в этот рисунок, пытаюсь догадаться, какое же свое вйдение ленинского образа отражено художником в рисунке, и вспоминаю литературный портрет Ленина, данный М. Горьким, в котором есть слова о его лице монгольского типа. Горький говорит



о Ленине: «...великое дитя окаянного мира сего, прекрасный человек, которому нужно было принести себя в жертву вражды и ненависти ради осуществления дела любви». Можно, конечно, пытаться по-разному трактовать субъективный замысел художника, для которого главной темой его творчества были образы людей русской деревни. Может быть, ему действительно хотелось изобразить человека, уходящего своими корнями в далекую Русь, с ее многовековой историей, ожидавшей прихода своего великого сына.

Повторяю, это всего лишь мои домыслы и впечатления. Пусть специалисты-искусствоведы скажут свое компетентное слово.

А между тем мне сообщают, что в Национальной библиотеке нет ни альбома, ни папки с рисунками, с которых сделаны эти контрольные фоторепродукции. Где же их искать? Мне советуют порасспросить букинистов на набережной Сены. И вот в первый же свободный час отправляюсь туда. Я и до этого, конечно, не оставил без внимания ларьки букинистов, но тогда я рылся в книгах без определенной цели. А теперь цель у меня была. Перехожу от одного ларька к другому. Задаю один и тот же вопрос: «Есть ли у вас альбом рисунков русского художника Филиппа Малявина?» И всякий раз получаю отрицательный ответ. Мне как русскому предлагают то книгу «Россия в войне», то книгу о русском клоуне Олеге Попове, то произведение К. Паустовского «Золотая роза», книги И. Эренбурга и даже произведение великого князя Михаила Михайловича «Конец царизма».

Наконец кто-то из букинистов советует посетить книжный магазин мсье Прутэ на улице Сены. Иду туда. Многоопытный мсье, магазин которого уже много лет торгует изданиями альбомов и художественными репродукциями живописцев многих стран, с удивлением констатирует, что никогда такого издания не видел. Обхожу еще несколько таких же магазинов в Латинском квартале. И всюду один и тот же ответ: «Такого издания нет и не было». Возможно, это было личное номерное издание наследников Малявина, вышедшее незначительным тиражом и ставшее библиографической редкостью? Как бы там ни было, хотелось бы видеть все малявинские зарисовки Ленина собранными в одном из хранилищ Советского Союза.

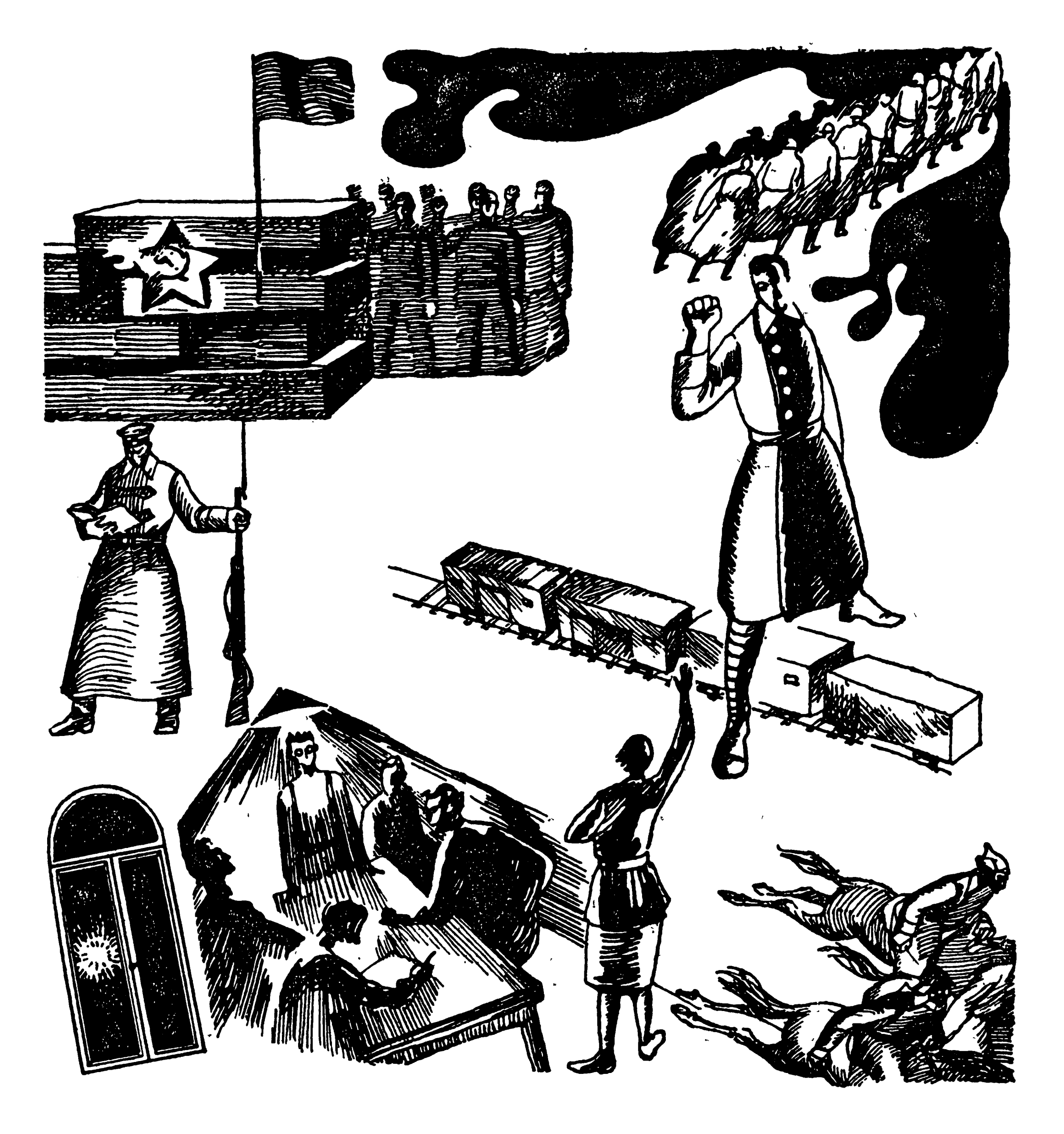
А может быть, можно сделать фильм, построенный на натурных зарисовках Ильича? Легкие, изящные и точные линии возникали бы у нас на глазах, и творился бы на экране эскизный образ Ленина. А зрители своей любовью к Ленину, своей фантазией дополняли бы его дорогими каждому чертами.

Процесс познания В. И. Ленина — мыслителя, революционера, трибуна и просто человека — событие не единовременное. Это сложное, растянутое во времени явление, на которое оказывает влияние и приходящая с годами зрелость, и жизненный опыт, и вдумчивое изучение ленинского литературного наследия, и новые свидетельства людей, лично знавших Ильича или встречавшихся с ним, а также знакомство с мало известными ранее фотоматериалами или портретами, сделанными с натуры художниками в далекие теперь годы.

**Сценарий**

Хельмут Байерль;
Евгений Габрилович

# На пути к Ленину



Мы сидим в самолете и летим в Германию, где я не был двадцать пять лет, с тех майских дней, когда завершилась война. Сперва сервируют завтрак, потом тонкий девичий голосок передает по трансляции сообщение о погоде в Берлине, потом — прощальный привет, который команда воздушного корабля адресует его пассажирам. Мы идем на посадку и подруливаем к аэровокзалу Шёнефельд.

Нас встречают, усаживают в голубую «Волгу», и мы едем в Берлин по асфальтовому полотну, которое я, как это ни странно, туманно помню: помню разбитым, в ямах, соломе, навозе, ошметках, четверть века назад. Помню и эти домики, и эти сады, и глиняных гномов в садах, и эти начищенные таблички с фамилиями владельцев.

Но вот и Берлин, я знал его, конечно, совсем другим, с вывернутыми домами, пламенем, взорванными мостами, пылью и дымом. Мы едем вдоль Трептов-парка, по улице Вильгельма Пика, потом вдоль бульваров Унтер ден Линден — их-то я тоже помню и тоже совсем по-другому, без домов, без скамеек под липами и даже без самих лип.

Стоп! Фридрихштрассе, «Интеротель».

Здесь в вестибюле я в первый раз вижу моего будущего соавтора. Он высок, худощав, небрежно одет, в черных очках. Это Хельмут Байерль, немецкий писатель, эссеист, драматург. Ему сорок три года, он академик — член немецкой Академии искусств. Он долго работал в театре Брехта в должности штатного литератора (нечто вроде заведующего литчастью). Для этого театра он написал комедию «Фрау Флинц», за которую получил Государственную премию. И написал еще одну отличную пьесу «Иоганна из Дебельна». И сделал для театра несколько переводов, в том числе переводы с русского.

Вот теперь как будто я познакомил вас с ним. Мы принялись за работу. Я неважно говорю по-немецки, он неважно говорит по-русски, хотя в молодости и подвизался в Германии на поприще учителя русского языка... Тем не менее за все время работы и, главное, за все время прохождения и утверждения сценария не было случая, чтобы мы не поняли друг друга. Да, мы писали дружно — наши вкусы сошлись. И наши симпатии в искусстве тоже сошлись. И наше понимание книги немецкого писателя и философа Альфреда Куреллы, которую мы экранизировали, полностью совпало.

Это было счастливое сотрудничество. Срок сдачи сценария был близок, мы начинали работать рано утром и писали до часа дня — время, когда берлинцы обедают.

Наш сценарий — одна из первых в ГДР попыток воплотить образ Ленина в кино. Мы старались не повторять того, что известно по работам других кинематографистов, а попытаться найти некую новую для художественного экрана грань раздумий и деятельности Владимира Ильича. Эта грань определялась так: круг интернациональных забот Ильича, осмысление им после первой волны революций новых задач международного рабочего движения (в том числе и немецкого), труды по организации Коммунистического интернационала молодежи.

Естественно, мы не могли пройти мимо разработки темы пребывания Ильича на немецкой земле.

Мы стремились к тому, чтобы в сценарии был юмор, внезапности, приключения, потому что — я в этом уверен — серьезность темы не всегда определяется мерой нахмуренности авторского чела.

Вернувшись с обеда, мы снова писали, хотя жара становилась совсем нестерпимой. Говорят, что за последнюю сотню лет здесь не было такой жары. Так вот, именно в этот год, единственный за сто лет, мне довелось работать в Берлине.

И довести работу до конца. И вот теперь представить ее на ваш суд.

С тем, чтобы вы знали, что в этой работе нам очень помог еще один человек — Герберт Фишер, драматург (по тамошней терминологии, а по нашей — редактор) студии ДЕФА, превосходнейший литератор, тоже из театра Брехта, писатель и режиссер. Вот какие редакторы в ДЕФА!

Этим, пожалуй, следует завершить предисловие, упомянув, что постановка фильма осуществляется совместно студиями ДЕФА и «Мосфильм».

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Поезд, везущий возвращающихся на родину из Советской России бывших немецких военнопленных. 1919 год.

Одна из теплушек. Около двадцати немецких военнопленных устроились сравнительно неплохо, насколько, впрочем, это возможно. Камера скользит по лицам этих бывших солдат, дремлющих, беседующих, играющих в домино. На мгновение фиксирует она лицо одного солдата, еще молодое, но уже морщинистое. Это невысокий коренастый человек, которого мы в дальнейшем будем называть Маленький солдат. Камера скользит дальше. Возле открытой двери сидит на деревянном своем сундучке молодой человек примерно двадцати одного года, в немецкой солдатской шинели, уже много раз латанной. Это герой нашего фильма Виктор Клейст.

Бежит мимо дверей теплушки березовая роща. Возникает голос Повествователя — голос старого человека — старый, но еще сильный голос.

— Многое забыто, многое иногда вспоминается, кое-что остается в памяти навсегда... Я ехал назад, в мою любимую, ужасную, окровавленную страну, в Германию, которая была надеждой и угрозой революции...

Теплушка. Солдаты, качающиеся, спящие, дремлющие под стук колес.

Голос Повествователя. Я ехал в теплушке бывших немецких военнопленных под видом одного из них... тогда, летом 1919 года, из Москвы. Целый этап моей жизни остался позади — я это тогда больше чувствовал, чем понимал. Я встретился с Лениным. Как долго я шел по дороге к нему... Где начался этот путь? Тогда ли, когда я лежал в болотах Фландрии — немецкий солдат первой мировой войны?.. Или тогда, когда мы шли домой и срывали погоны с офицеров на мосту через Рейн?.. Или, может быть, с того дождливого дня, когда я стоял в Мюнхене перед ландтагом и говорил речь в память убитого Курта Эйснера — первого премьер-министра Баварской республики после того, как в Баварии свергли короля?

Площадь перед баварским ландтагом в Мюнхене. Идет дождь. Множество черных зонтиков. Духовой оркестр тоже под черными зонтиками. Он играет похоронный марш Бетховена. В глубине — группы демонстрантов самого различного вида и классовой принадлежности. Венки. Флаги в траурном крепе.

И среди шума улицы и траурной музыки слышится голос — сперва воспринимаемый как неясные выкрики, обращенные к толпе: потом все более отчетливый.

— Друзья! Товарищи! Надо понять смысл эпохи!.. Надо развеять иллюзии!..

Теперь мы видим группу людей, в большинстве молодежь, возле здания ландтага. Среди толпы стоит молодой человек и держит речь. Это его голос мы слышали. Он продолжает на неповторимом баварском жаргоне, который приблизительно можно перевести так:

— Недоучки, бездельники, мещанские души, политические мошенники говорят о трагическом случае, поразившем Баварию: убит председатель совета министров Эйснер. Мы, юнгкоммунисты, скорбим вместе со всеми честными людьми...

Камера приближается к оратору, и мы узнаем в этом молодом человеке нашего героя Виктора Клейста. Он выглядит здесь, конечно, гораздо моложе, чем там, в теплушке возвращающихся на родину немецких военнопленных. Он продолжает:

— Да! Но, скорбя, мы спрашиваем: кто был Курт Эйснер? Хороший человек? Да! Но разве этот хороший человек не был типичным продуктом социал-демократического распада?

В группе молодежи, окружающей Виктора, мы видим юношу с широким лицом, который слушает с большим интересом и

выражает свое согласие громовым возгласом:

— Правильно!

Это Мартин Шёнцигер, о котором мы с вами еще не раз услышим... И в то время как траурные цилиндры, несущие траурные венки (представители социал-демократических групп), проносят знамя, увитое черным крепом, мы слышим голос Виктора:

— Разве он не хотел совместить лед и пламя? Соединить несоединимое?

Траурные цилиндры пронзают оратора взглядами, полными презрения и негодования. Он продолжает:

— Убийца послал свою пулю реакционера в грудь Курта Эйснера. Народ требует мщения!..

Гремит траурный марш. Трубы оркестра звучат в полную силу.

Виктор. Но мы, коммунисты, спрашиваем: сколько же еще таких подлых выстрелов прозвучит, прежде чем правительство решится на настоящую революцию?!

Гремит траурный марш. Это как бы ответ на вопрос Виктора.

Виктор. Таков неизбежный итог политики, не имеющей твердой антикапиталистической основы!.. Итог, который...

В этот миг отчетливо звучат выстрелы. Один, два... Потом еще два.

Люди на площади замерли под дождем и под зонтиками. Духовой оркестр недоуменно отвел губы от труб. Затихли басы, кларнеты, валторны. Виктор прервал свою речь и стоял с полуоткрытым ртом, словно у него отхватили язык.

В окне ландтага появляется человек. Он поднимает обе руки и кричит пронзительным голосом;

— Граждане Мюнхена! Новое преступление! Застрелен министр внутренних дел во время своей надгробной речи!..

Мертвая тишина. Толпа онемела. Оркестр оцепенел. И только Виктор пробивается сквозь толпу в ландтаг, работая корпусом и локтями.

Приближающиеся сирены полиции.

Следователь — советник юстиции доктор Роберт Цергюбель — в безукоризненно строгом костюме. Он сидит за письменным столом. Закрывает папку, которую читал.

Цергюбель (*обращаясь к невидимому нам слушателю*). Стыд! Вот стоит перед вами молодой человек из хорошей семьи, милый юноша с тонким лицом и высоким лбом, интеллигент, созревший для патриотических дел. А кем он стал? Коммунистом! И заподозрен в сговоре с убийцей. Мир сошел с ума!

Теперь мы видим того, к кому обращены эти слова. Это Виктор Клейст. Он бесконечно молод. Он стоит у дверей тюремной следственной камеры в небрежной позе, как и подобает истинному революционеру перед лицом реакции.

Виктор. Я требую немедленного освобождения!

Цергюбель. Молчать!.. Вы референт по печати в ландтаге?

Виктор. Да. Но я протестую!..

Цергюбель. Молчать! Из вашей ложи стреляли в господина министра внутренних дел.

Виктор делает движение рукой.

Цергюбель. Молчать! Вы знаете того, кто стрелял?

Виктор. Я требую адвоката.

Цергюбель. С какого времени вы коммунист?

Виктор. Это вас не касается.

Цергюбель. Ага! Значит, уже давно! Зараза охватила все тело. (*Перелистывает папку.*) Вам двадцать один год. Вы воевали. Лежали в окопах под Верденом. Получили награду от кайзера. А когда империя пошла ко дну, вы становитесь коммунистом и смеетесь над всем. Кайзер отрекся от трона. Ха, ха! Германия гниет заживо, погрязнув в голоде и восстаниях. Ха-ха! Меня, следователя Цергюбеля, хотят расстрелять матросы, как в России расстреляли царя. Ха-ха-ха!

Виктор смотрит на этого странного человека несколько озадаченно. Он хочет ответить, но Цергюбель не дает ему открыть рта.

Ц е р г ю б е л ь. Итак, вы знакомы с преступником?

В и к т о р. Вы отлично знаете, что я с ним не знаком, господин следователь.

Ц е р г ю б е л ь. Знаю ли я? Что я знаю? Я не знаю даже, живы ли те идеалы, без которых истинный немец не может жить... Боже мой! Я тоже мечтал когда-то о лучшем мире. Я бродил по лесам и пел: «Кто хочет найти голубой цветок...

В и к т о р (*подхватывает*). ...тот должен стать перелетной птицей». Я тоже был в «Перелетных птицах».

Следователь поражен. Недоверчиво смотрит на Виктора.

Ц е р г ю б е л ь. Что? Вы состояли в нашем союзе?

В и к т о р (*улыбаясь*). Конечно, в Тюбингене.

Ц е р г ю б е л ь (*восторженно*). У старого Мауэра? Не может быть! У старого Мауэра! Он еще жив?

Теперь Виктор обретает уверенность.

В и к т о р. Ну конечно. Каждый год он по-прежнему отправляется в Альпы.

Ц е р г ю б е л ь. Старик Мауэр? В Альпы? Не может быть! Ему ведь уже, наверное, все девяносто.

В и к т о р (*очень уверенно*). Девяносто один.

Ц е р г ю б е л ь. Черт побери! И все еще ходит в горы! Ну да, «Перелетные птицы» — живой родник молодости! Садитесь. (*Громко кричит.*) Краут, кофе! (*Не спуская глаз с Виктора, начинает вполголоса петь.*)

Тот, кто хочет найти голубой цветок,
Должен стать перелетной птицей,
Должен стать перелетной птицей.

(*Воспоминания нахлынули на него.*) Вот это было времечко! И я тогда тоже был левым. Очень левым. Ха-ха! Капелька левизны в молодости — то же самое, что немного неверности в супружестве. Но потом с грехами надо кончать!

Вахмистр Краут приносит кофе. Ставит поднос с чашками.

Ц е р г ю б е л ь (*Крауту*). Есть что-нибудь новое?

К р а у т. Имею често доложить: образовано новое правительство.

Ц е р г ю б е л ь. Прекрасно! Вперед, за работу!

Он отпивает кофе, мурлычит латинскую песню и постукивает ладонью в такт своему пению. Виктор, смеясь, подпевает и эту песню.

Поют вместе.

Следователь, все еще выводя рулады, подходит к письменному столу и выписывает Виктору пропуск.

Ц е р г ю б е л ь. Вот ваши документы. Будьте здоровы! Отрицайте все под присягой! Очень приятно было познакомиться. Передайте поклон почтенному батюшке!

В и к т о р (*ставит на стол чашку*). Увы, его уже нет на земле. Война.

Ц е р г ю б е л ь (*разводит руками в знак сочувствия*). Надеюсь, ваша матушка жива?

В и к т о р. Она содержит маленький семейный пансион в Потсдаме.

Ц е р г ю б е л ь. В Потсдаме? Великолепно! До свиданья, мой друг! Держитесь старых и добрых песен.

Он вручает Виктору пропуск. Провозглашает: «Свободе открытую...

В и к т о р (*подхватывает*). ...дорогу!»

В этот момент входит в комнату группа офицеров, а также господ в сюртуках. Они не обращают на Виктора ни малейшего внимания и адресуются к Цергюбелю со следующими словами:

— Господин следователь! Наконец-то!
— Положение в корне изменилось.
— Цвет теперь снова бело-голубой.
— Наконец, наконец, наконец!
— Всех красных к стенке!

Пока звучат эти голоса, Виктор неза-

метно ретируется. Поспешно спускается по ступенькам. Передает свой пропуск постовому у ворот.

Но все же не может выйти, потому что как раз в этот момент в тюремные ворота въезжает грузовик, до отказа набитый арестованными рабочими. Виктор незаметно всматривается в арестованных — нет ли знакомых.

Часовой возвращает Виктору пропуск и утвердительно кивает головой. Виктор выходит за ворота, на ходу кивая в ответ.

И вдруг звучит сирена тревоги. Обстановка у ворот резко изменилась. Солдаты сдвигают входную решетку — она на роликах. Слышен голос приближающегося Цергюбеля:

— Задержать!.. Не пропускать!..

Подбегает Цергюбель.

— Схватите его во имя всего святого!.. Стой!..

Теплушка возвращающихся из России немецких военнопленных. В углу вагона возникает Маленький солдат. Пробирается среди дремлющих при тусклом дневном свете людей к раскрытой двери.

Виктор, как обычно, сидит на своем сундучке, курит самокрутку и задумчиво глядит на проплывающий пейзаж. Маленький солдат следит жадным взором за каждой его затяжкой, за каждым движением руки. Наконец, он говорит:

— Потянем?

Виктор протягивает ему окурок:

— Тяни!

Маленький солдат берет. Затягивается. И говорит на ломаном русском языке:

— Спасибо, браток!

Скользит мимо раскрытых дверей теплушки русский лес.

М а л е н ь к и й   с о л д а т. Лес... Совсем, как у нас.

В и к т о р. Да.

М а л е н ь к и й   с о л д а т. И все-таки не совсем, как у нас... Тебя как зовут?

В и к т о р. Франц.

М а л е н ь к и й   с о л д а т. Далеко еще до Германии, Франц?

В и к т о р. Полторы тысячи километров.

М а л е н ь к и й   с о л д а т (*вздохнув*). Еще так далеко!..

Стучат колеса.

Кто-то бьет в бубен в ритме бега.

Женщина лет двадцати пяти, по виду учительница гимнастики, громко командует:

— И раз, и два, и раз, и два!

Она поглощена своим делом. Это — Лора Вайсснер, подруга Виктора.

Она занимается примерно с пятнадцатью молодыми девицами. Все это воспитанницы закрытого учебного заведения.

В лесу, по опушке которого они бегут, еще кое-где лежит снег. Все время меняя ритм бега, они приближаются к богатой вилле, расположенной в долине. Перед нами чудесный южногерманский пейзаж.

Каменные ворота с солидной медной дощечкой; на дощечке большими буквами выведено:

*«Частная гимнастическая школа д-ра медицины Э. ф о н  Р ё т г е р».*

Г о л о с   Л о р ы. Вдох через рот, выдох через нос. Быстро под душ!

Раздевалка с душевыми кабинками. Тренировочные костюмы девушек летят на скамейки. По деревянным решеткам на полу мелькают ноги.

Л о р а. Поторапливайтесь, милые дамы! Через четверть часа — завтрак.

Девушки входят в кабинки, которые разделены перегородками.

Оттуда вырываются клубы пара. И вдруг раздается отчаянный крик. Это кричит девушка в одной из душевых. Она в испуге смотрит на человека, который под брызгами крепко и мирно спит в углу. Это Виктор Клейст. Он смертельно устал, грязен и небрит. С изумлением открывает глаза, оглядывается по сторонам. Поднимается, отряхивается, рас-

скланивается и с достоинством выходит из кабины.

Девушки с любопытством и пересмеиваясь наблюдают за происшествием из своих кабин. Одна из них спрашивает:

— Что это значит, фролайн Вайсснер?

Лора не отвечает. Она смотрит на Виктора, как на видение.

Виктор вытирает голову. Он в одних брюках и в рубахе. Босиком ходит он по Лориной комнате, расположенной в башне виллы. Мебели в комнате немного, но вещи подобраны со вкусом. Круглая, очень старая изразцовая печь, рядом с ней куда более современный умывальник. Много книг, много картин, лютня, мольберт, газеты.

В и к т о р. Черт меня дернул заснуть! Дверь в дом оказалась запертой. Звонить, конечно, я не хотел, а тут вдруг увидел открытое окно... Ты можешь спрятать меня на несколько дней? Я едва удрал от полиции. Меня разыскивают.

Лора вешает вельветовую куртку Виктора над кафельной печью.

Л о р а. Ну, конечно... Но как? Что мне сказать фрау фон Рётгер?

В и к т о р. Боишься хозяйки? Боже мой! В какой стране мы живем! Уверяю тебя, эти аристократы уцелели только потому, что у нас в Баварии ни разу не было подлинной революции. Даже в 1848 году.

Лора вытаскивает из сундука толстый свитер ручной вязки и бросает его Виктору.

В и к т о р. Кто такая эта твоя госпожа фон Рётгер? Ископаемое! Глиняный идол! Мы привяжем к ней камень и грохнем в море!

В этот момент открывается дверь и появляется весьма импозантная дама: это и есть доктор медицины Эмма фон Рётгер. На ней широкое, не мешающее движениям платье и необычайно длинная шерстяная шаль.

Г о с п о ж а ф о н Р ё т г е р. Весьма занимательно было услышать, молодой человек, ваши намерения на мой счет. После того как вы со мной поздороваетесь, я с удовольствием дослушаю вас.

Она спокойно проплывает по комнате и опускается в единственное кресло.

Лора несколько взволнована появлением фон Рётгер. Она говорит:

— Госпожа фон Рётгер! Это Виктор Клейст, мой жених. Если вы его выгоните, вам придется расстаться со мной.

Г о с п о ж а Р ё т г е р. Молодой человек! Ваша невеста придерживается весьма радикального образа мыслей: сказывается, видимо, ваше влияние. Насколько я поняла, юноша, вы намерены в моем доме собраться с силами для изничтожения баварских аристократов. Ну что же, домик в саду в вашем распоряжении. Вы можете на досуге собирать булыжники, чтобы осуществить ваш кровавый план.

Виктор не отвечает. Он слишком ошеломлен.

Г о с п о ж а Р ё т г е р. Вижу, что вам неловко благодарить меня, потому что это противоречит революционным принципам. Однако запомните раз навсегда: баварские аристократы ценят чужие принципы, тем более что у них самих принципов нет никаких!

Она поднимается. За дверью слышно хихиканье.

Госпожа Рётгер с большим чувством собственного достоинства открывает дверь и бросает в коридор:

— Милые дамы, вы имели удовольствие лицезреть нашего гостя. Но поскольку вы уже успели одеться, он вряд ли будет теперь засматриваться на вас. Особенно в присутствии фролайн Вайсснер.

Одна из девушек входит в дверь, держа кончиками пальцев сумку Виктора:

— Он забыл это... в душевой.

Смех.

Виктор ловит промокшую насквозь сумку:

— Мои книги!

Он выхватывает из сумки книги. Одна из книг особенно пострадала. Переплет расползся.

**В и к т о р.** Подумать! Именно эта книга! С таким трудом я ее раздобыл!

**Г о с п о ж а Р ё т г е р.** Покажите. Может быть, ее можно разгладить утюгом?

Берет книгу, которую Виктор отдает ей с большим неудовольствием. Читает заголовок.

**Г о с п о ж а Р ё т г е р.** «Государство и революция». Это роман?

**В и к т о р** (*язвительно*). Если хотите... Социальный роман.

**Г о с п о ж а Р ё т г е р.** Тогда я прочту.

И она удаляется, взяв с собой книгу.

Снова звуки бубна в ритме бега. Лора опять бежит по голому весеннему лесу.

**Л о р а.** ...И раз! И два!.. И раз!.. И два!..

Вся группа пробегает мимо нас. Последним бежит Виктор.

Ночь. Уже по внешнему виду комнаты можно определить, что домик, предоставленный Виктору госпожей Рётгер, пришел в полное запустение. На стенах — пятна сырости. В огромном окне, выходящем в сад, некоторые стекла выбиты и дыры забиты фанерой. В домике беспорядочно свалена старинная дорогая мебель, для которой не нашлось места в вилле. Полы скрипят.

Лора и Виктор стоят друг против друга. Между ними, как вызов, великолепная, но дряхлая кровать в стиле ампир.

**В и к т о р.** Ну нет, в эту феодальную кровать я не лягу.

**Л о р а.** Она ведь не принадлежит тебе.

**В и к т о р.** Кровать принадлежит аристократке.

**Л о р а.** Нет, ей она тоже не принадлежит.

**В и к т о р.** Почему?

**Л о р а** (*присаживается на край кровати*). Аристократка по уши в долгах. Здесь ей уже ничего не принадлежит. Все заложено.

**В и к т о р.** Тогда это в корне меняет дело!

Одним прыжком он вскакивает на кровать.

**Л о р а** (*наклоняется к нему*). Там, в душевой, я тебя не сразу узнала. Чуть позже. Взгляд был твой. Этакая смесь надменности и чистосердечия!.. Почему ты не подавал о себе вестей целых три месяца?

Виктор распускает Лоре волосы.

**В и к т о р.** Сама знаешь — партийная жизнь... (*Хочет притянуть ее к себе.*)

**Л о р а** (*отстраняясь*). А потом ты скажешь, что революция не оставляет времени для любви или что любовь — пережиток капитализма и ты не ставишь ее ни в грош... Не отбрасывай слишком многого, Викки! Все это еще пригодится. Любовь, например... Ладно, целуй меня, дурень!

Электричество гаснет, но ночь светлая, и через огромное окно в комнату проникает свет. Виктор обнимает Лору, они целуются. В кустах под окнами шорох. Слышно хихиканье. Виктор вскакивает.

**Л о р а.** Не обращай внимания! (*Обнимает Виктора.*)

Стук в стеклянную дверь.

**В и к т о р** (*не шевелясь*). Тише! Нас нет!

**Л о р а.** Ты запер дверь?

**В и к т о р.** Нет.

Дверь открывается. Это хозяйка дома.

**Г о с п о ж а Р ё т г е р.** Господин Клейст?

Тишина.

Госпожа Рётгер подходит к выключателю. Зажигает свет.

При свете лампочки видна Лора: она сидит на кровати. Виктор исчез.

**Г о с п о ж а Р ё т г е р.** Фролайн Вайсснер, а где господин Клейст?

Лора поднимается, обводит взглядом комнату.

**Л о р а.** Я его тоже ищу.

**Г о с п о ж а Р ё т г е р.** Тогда можете

не экономить на электричестве. Я, слава богу, еще не настолько обеднела... К вашему жениху приехал товарищ и жаждет срочно переговорить с ним.

Рётгер отходит от двери, теперь мы видим молодого человека такого же возраста, как Виктор. Это Мартин Шёнцигер, мюнхенский рабочий, его друг и сподвижник по революционным делам. Мы уже его видели однажды перед зданием баварского ландтага.

Мартин. Добрый вечер!

Из-под кровати вылезает Виктор, забыв, что одет более чем небрежно.

Виктор (*в восторге*). Дружище! Мартин!

Госпожа Рётгер (*Виктору, разглядывая его сквозь лорнет*). Ах, вот вы где! Очень странный костюм. Это в моде?

Виктор (*в замешательстве*). Нет... Госпожа Рётгер, это Мартин, мой друг из Мюнхена.

Мартин (*поднимает кулак в ротфронтовском привете*). Да здравствует мировая революция!

Госпожа Рётгер (*с усмешкой*). Ура!

И она выходит, шурша платьем.

Мартин (*с места в карьер*). Виктор, убийца задержан!

Виктор. Да ну?

Мартин. Никто о нем понятия не имеет. Анархист. Стрелял на собственный страх и риск.

Виктор. Значит я могу возвратиться в Мюнхен?

Мартин. Нет!

Лора ставит на стол угощение: кусок хлеба, немного колбасы и бутылку пива.

Лора. Но как же так? Если убийцу схватили, почему Виктору не вернуться?

Мартин без дальнейших церемоний садится за стол, с жадностью набрасывается на еду.

Мартин. Нет!

Виктор (*тоже садится за стол*). А куда мне деваться? Здесь я ни в коем случае не останусь.

Мартин. В Баварии повальные аресты коммунистов. Хватают всех. Нам с тобой, парень, приказано сматываться в Берлин.

На этих словах опять появляется фрау фон Рётгер. В руках у нее «Государство и революция».

Госпожа Рётгер (*Виктору, играя лорнетом*). Почему вы решили, что это социальный роман? И кто этот Ульянов? Видимо, он из категории тех образованных русских, которые без конца цитируют Маркса и хотят создать государство без классов.

Мартин продолжает жевать.

Госпожа Рётгер. А знаете, что говорил насчет этого мой покойный муж?

Мартин. Не знаю.

Госпожа Рётгер. Бесклассовое общество — это комод без ящиков. Комод без ящиков — это сундук. А сундук — это уже не мебель.

Мартин (*не отрываясь от еды*). Ваш муж был столяр?

Госпожа Рётгер (*невозмутимо*). Нет. Он был коммерсантом.

Мартин. Понятно! Он ни бельмеса не смыслил в мебели!

Фрау фон Рётгер протягивает Виктору томик Ленина. Весьма холодно:

— Я только что слышала, что вы собираетесь в Берлин. Имейте в виду, что следующий поезд отходит в десять шесть. Вы на него вполне поспеете. Прощайте!

Она идет к выходу. Захлопнулась дверь.

Берлин. Фасады домов с разбитыми стеклами. Со второго этажа выбрасывают на улицу канцелярский шкаф. На мостовой, засыпанной осколками, лежит полуобгоревшая мебель. Горит куча бумаг и газет.

Разбитая вывеска: «Коммунистическая партия Германии». У дверей вышагивает человек в каске — он из войск Носке. Слышится резкий голос:

— Проходите, господа, проходите!..

Через щель ворот, как бы глазами Вик-

тора и Мартина, мы видим двор. Во дворе трупы, их прикрыли мешками.

— Не останавливаться, господа! Проходите!

Виктор и Мартин медленно идут дальше. Окна домов кажутся нежилыми, они закрыты наглухо, всюду видны жалюзи. Но вот в одном из окон мы замечаем женщину. Она смотрит на улицу, положив для удобства подушку на подоконник. Виктор решается ее спросить:

— Простите, где тут дом № 27?

И женщина сразу взрывается целым потоком слов:

— Не ходите туда!.. Умоляю вас! Там весь день стрельба... Ну, времена! Нельзя выйти на улицу, купить овощей. Собака два дня не кормлена... Боже мой, когда это кончится?! Они дерутся, а страдает простой человек. Он страдает всегда, кто бы ни победил... Мой толстяк ушел с утра, я себе места не нахожу!.. (*В ужасе.*) Господи, молоко убежало! (*Скрывается.*)

...Темные фигуры Виктора и Мартина проходят через другие ворота, в другой двор. Переполненные урны с мусором. Лестница. Двери квартиры. Фарфоровая ручка звонка. Рука Виктора тянется к ней. Звонок.

По лестнице медленно спускается старик. Проходит мимо Виктора и Мартина. Виктор звонит еще раз. В квартире никто не отзывается. Старик, который сейчас на полпролета ниже Виктора и Мартина, останавливается.

С т а р и к (*бормоча*). Сперва, когда его забирали, он был совершенно спокоен. Но потом один из них подставил ему ножку. Тут он двоих перебросил через перила, третьего столкнул с лестницы. На дворе его застрелил офицер. Они держали его впятером. Он еще успел крикнуть.

В и к т о р. Крикнуть? Что?

С т а р и к. «Да здравствует мировая революция!»

И он идет дальше, вниз. Мартин перегибается через перила:

— Может быть, вы знаете кого-нибудь из его друзей?

Старик еще раз оборачивается. Взгляд его внезапно меняется, в нем недоверие и страх.

С т а р и к. Я никого не знаю! Никого!

...Другой район, квартал богатых домов. Массивные кариатиды, подпирающие балкон. Голые деревья в саду.

Пышная вилла с башенкой — стиль начала века. На переднем плане газовый фонарь. Он не горит.

В и к т о р. Должно быть, здесь!.. Ну и темнотища, черт побери!

М а р т и н. И превосходно! Это же из-за стачки.

Показывается полицейская машина. Останавливается.

— Стой! Полиция! Документы.

Свет прожектора освещает наших друзей.

Виктор не растерялся. Он отвечает на неповторимом, резком прусско-офицерском жаргоне, который отлично усвоен полицейскими и который, в их представлении, может исходить только от прусского юнкера.

— Уберите ваш грязный огарок! И не кидайтесь на людей. Какого дьявола!

Луч прожектора опускается к земле.

В и к т о р. А теперь отвечайте, где находится вилла консула Розенова? Околеешь в этих потемках!

Луч прожектора опять подымается и упирается в дом.

Г о л о с. Она смотрит прямо на вас, господа.

Виктор идет к воротам. Потянул за звонок. Издалека донесся серебристый звон.

В и к т о р. Спасибо! Можете следовать дальше!

Г о л о с а из полицейской м а ш и н ы. Извините, господа! Добрый вечер, господа!

Полицейская машина отъезжает.

Г о л о с М а р т и н а. Здорово ты научился этой прусской манере командовать.

В и к т о р. Я ее вызубрил под Верденом.

По дорожке сада идет молодой человек с фонарем.

Молодой человек (Рольф Розенов). Эй, кто вы такие? Полицейская свора или враги буржуазии?

Виктор. Рольф!

Рольф поднимает фонарь и освещает Виктора.

Рольф (*без особой радости, но дружелюбно*). Виктор Клейст? Приветствую тебя, товарищ по фронту и знаменитый комиссар. Входите. Дом открыт для всех. Мои старики в Швейцарии. Сдрейфили. Сбежали от революции. Мы их экспроприировали: я имею в виду эту виллу... Вот уж, видит бог, не ждал тебя нынче вечером.

Холл виллы промышленника Розенова. Шипящая карбидная лампа освещает лестницу, ведущую на балкон английского стиля. Вдоль балюстрады молодые люди, несколько аскетически или очень эксцентрично одетые.

Это интеллектуалы, студенты, гимназисты в одеждах, выражающих, по их мнению, их неповторимую душу и стиль. Так как из-за забастовки нет электрического света, то горят свечи, канделябры, керосиновые лампы, придавая всему несколько причудливый оттенок. Все говорят друг с другом. Откуда-то издали слышен рояль: мелодия Шопена.

Пока Мартин, Виктор и Рольф поднимаются по лестнице, слышны отдельные фразы и выкрики:

— Революция никому не позволит лирически похлопывать себя по плечу!..

— Элита — нет!.. Но все-таки какой-то духовно высший класс!

— И, как писал гениальный Стефан Георге...

— Чего нам действительно не хватает, так это дионисийской культуры собственной воли...

— Уберите руки!

— Назад, в утробу первоздания, к чистому «мы», к истинной альмаматер!..

— Студенческое «я» приобрело невротический характер.

Виктор, Мартин и Рольф Розенов останавливаются у балюстрады, Рольф наслаждается впечатлением, которое производит на новых гостей общество, собравшееся в вилле его родителей. Он заявляет:

— Дорогие друзья по духу! Перед вами берлинский центр ненавистников буржуазии!.. Не слыхали? Запомните это название. Оно не войдет ни в один из учебников истории, потому что мы упраздним учебники истории и все остальное в придачу!

Мартин (*иронически*). А, так вы анархистишки!

Рольф снисходительно улыбается:

— Самые симпатичные на свете!.. Пойдемте, я вас представлю.

Он берет их под руки и ведет дальше сквозь толпу.

Снизу, из переполненного холла, слышится возглас:

— Тише же, наконец!

Голос принадлежит молодому студенту, который стоит там у телефона. Студент кричит в трубку:

— Да, барышня! Это дом коммерсанта Розенова. Дайте немедленно Вашингтон! Да, да... Белый дом, американского президента!.. Вудро Вильсона... Вудро — «у», «о»... (*Требовательно.*) Срочно. Двойная плата!

Рольф подводит наших друзей к середине балюстрады. Он поднимает руку, как человек, который хочет говорить.

Рольф. Драгоценные ненавистники! Весть, похожая на гимн!.. Вот двое революционеров, наши братья по духу. Они из Баварии. Они шлют вам свой несокрушимый привет: «Смерть буржуазии!»

Туш рояля, переходящий в музыку Шопена. Рольф ведет своих гостей дальше.

Молодой студент у телефона кричит в трубку:

— Тогда попробуйте еще раз... Точно, как я вам сказал: Вудро Вильсон!

Президент США. Да, да... По этому номеру!..

Мартин и Виктор приближаются к молодому человеку, сидящему в углу балкона на шелковой софе. Он в высшей степени корректно одет, закинул одну ногу на другую. Это господин Мотч. Он, приветливо улыбаясь, оборачивается к Виктору и Мартину со следующими словами:

— Чаша переполнилась, но еще не перелилась через край... Потоки сжирают самих себя... Берлин пришиблен, склоненные головы, согбенные спины... Шапки долой, к молитве! Почему? (*Он показывает утомленным жестом на дискутирующую вокруг толпу.*) Потому, что каждый рассчитывает на косность «гумана цивитас»... Большие угрозы, малые слезы... От этого тошнит!

Он замолкает. Появляется Рольф.

Рольф (*в благоговении*). Вы не должны мерить Гарри вашими мюнхенскими мерками. Он сама наивность, но это прирожденный вождь!

Мотч делает вид, что не слышит похвалы Розенова. Он неожиданно говорит:

— Эй, баварцы, бывают еще в октябре у вас в Мюнхене карнавалы?

Мартин. Каждый год.

Мотч. Тошнит!

Виктор (*сердито Рольфу, кивнув на Мотча*). Послушай, что это еще за тип?

Мотч (*улыбаясь*). Ага! Вы коммунист?

Виктор (*иронически*). Да! А вы, конечно, нечто гораздо более значительное?

Мотч. Я знаю, во всяком случае, как делать революцию! А вы и такие, как вы,— нет! Простите, если я невежлив, но это так... «Давай, парень! — сказал я одному человеку с завода Борзига, когда это началось,— дави этих правительственных крыс. Ломай им хребет каблуками!.. Или у тебя и твоих друзей нет уже больше мужества?..» А этот, широколицый, выпучил на меня свои бельмы: «Мы не хотим сейчас восставать!» — говорит он. «Но ждать тоже нельзя,— говорю я.— Красного петуха на Вильгельмштрассе! Топором по липам!..» А он: «Так не сделаешь революцию...» «Но и так не сделаешь»,— отвечаю я... Кто прав?

Мартин (*вдруг заинтересовавшись*). Как фамилия этого парня, с завода Борзига?

Мотч небрежно машет рукой.

— Фамилия? Нечто пригородное.

Виктор (*вспыхнув*). Да! Этак вы действительно не сделаете революции.

Мотч (*скучая*). Не сделаю? Несокрушимый довод! Тогда я молчу.

Окружающие смеются и аплодируют.

Студент внизу держит в руке телефонную трубку и кричит:

— Гарри, я прорвался, черт побери! Я уже дополз до Лонг-Айленда.

Виктор (*пламенно, Мотчу*). Революция — это уничтожение буржуазного государства. Но одновременно и строительство пролетарского. Прочтите Ленина «Государство и революция».

Мотч. Строительство? Нет! Разрушить! Разбить! Раздавить! Раздробить! Все «раз» во всем мире! Читайте Кропоткина «Хлеб».

Аплодисменты.

Виктор (*еще более горячо*). Вздор!.. Разрушить — и строить. Продолжать, создавать. Такова диалектика революции.

Мотч (*улыбаясь*). У меня своя диалектика. Меня кусает блоха: это вы. Скажите, я могу почесаться?

Громовой смех.

Виктор. Не остроумно! Бездарно, тупо и легкомысленно!

Мотч (*зажигает сигарету*). Революция, сударь, это самая легкомысленная вещь на свете.

Смех и аплодисменты.

И вдруг зажигается электрический свет. В дверях стоит маленький, толстенький, но, как мы сразу же убедимся, веселый, энергичный господин. Это консул Розенов, отец Рольфа.

Р о з е н о в. Почему вы сидите в темноте? Всеобщая забастовка разгромлена. Дали ток. Все предприятия начинают работать.

Шофер вносит чемодан. Горничная идет следом за женой Розенова и несет груду свертков. Госпожа Розенов, крупная, элегантная дама, подходит к Рольфу. Целует его.

Г о с п о ж а  Р о з е н о в. Ну как? Ты благополучно пережил это время, мой мальчик?

Р о л ь ф (*совершенно непринужденно*). Прекрасно! У меня были настоящие каникулы. А как вам жилось в Швейцарии?

Г о с п о ж а  Р о з е н о в. Мы познакомились с прелестными людьми. Они — русские. Князь Трубаков или Турбаков с супругой.

Звонит телефон. Студент у телефона окаменел. Старик Розенов, который прохаживался по комнате, вынимает руки из карманов своего «ульстера» и берет трубку.

Р о з е н о в. Что такое? Америка? Вы сошли с ума! Какой Белый дом? Отказываюсь. Конечно, отказываюсь. Такие деньги.

Бросает трубку. Тишина. Мотч медленно спускается по лестнице вниз.

— Тошнит! — говорит он громко старику Розенову.

Р о з е н о в (*Мотчу*). Не теряйте мужества, молодой человек. Только не это. Потерять мужество — значит все потерять.

Мотч уходит, другие следуют за ним.

М а р т и н (*Виктору*). Пошли! Они навели меня на одну идею!

Старая речная гавань. Вереница древних, отслуживших свое облупленных барж. Человек, несущий на плече велосипед, прыгает с баржи на баржу. Виктор и Мартин следуют за ним. Качаются баржи на легкой волне. Плещет вода.

Ч е л о в е к  с  в е л о с и п е д о м (*грубовато*). Вам здорово повезло, что вы поймали меня. Три минуты позднее — и вы бы меня не застали.

Он останавливается на одной из барж, зовет:

— Эй, Эрих, ты тут, старый хрен?

Г о л о с  и з  ч р е в а  б а р ж и. Тут... Притащил сигареты?

— Да.

— Ты один?

Ч е л о в е к  с  в е л о с и п е д о м. Нет. С прицепом!

Из люка баржи появляется Эрих. Он смотрит на Виктора и Мартина, потом кивком головы приглашает всех вниз.

...Невысокий и тесный кубрик. Человек с велосипедом вручает Эриху пачку сигарет.

— Это парни из Мюнхена,— говорит он,— я подумал, что самое верное притащить их к тебе... (*Виктору и Мартину*.) Здесь вы неплохо выспитесь, а этот (*указывает на Эриха*) во всем разберется. Это он только с виду такой растрепа.

Уходит. Эрих зажигает сигарету и еще раз осматривает Виктора и Мартина с головы до ног. Потом говорит Виктору:

— Тебя я знаю. Ты был в январе здесь, на собрании Эс-А-Йот *. В Вихертс-Экк...

Виктор, несколько удивленный, утвердительно кивает головой.

Э р и х. Вам нелегко было нас сыскать?.. Эти свиньи показали свое сволочное нутро. Тысячи измордованы. Или убиты. Но они нас не одолели. Нет!.. Закурим?

Виктор и Мартин берут сигареты.

Э р и х (*в раздумье*). Что же нам с вами делать? Здесь, в Берлине, вас пристроить нельзя. Мы тут теперь нелегальные.

М а р т и н. Может, податься обратно, в Мюнхен?

Э р и х. Мюнхен сейчас для вас еще хуже...

Он гасит сигарету, сбивает осторожно золу и прячет окурок в кармашек пиджака.

— Ну, идемте! — говорит он.

* Начальные буквы немецких слов: «Социалистическая рабочая молодежь».

Виктор, Мартин и Эрих в одном из берлинских бюро по продаже недвижимости, в старой лавке, где висят плакаты, предложения, рекламные фотографии. Из глубины помещения выходит небольшой человек в нарукавниках конторщика.

Человек. Чем могу служить?

Эрих. Меня интересует участок номер пятьдесят три в Грюневальде.

Человек. Понятно, сударь. Следуйте за мной.

Он открывает заднюю дверь. Они идут темноватым коридором. У одной из дверей человек останавливается. Открывает дверь, говорит кому-то в задней комнате.

— Господин интересуется участком пятьдесят три.

Он подталкивает Виктора, Мартина и Эриха. Они входят в маленькое помещение; там у небольшого стола сидит еще один человек. Перед ним верстка газетной полосы, он ее корректирует. Это товарищ Вольф, один из руководителей нелегальной компартии Германии. Он по очереди дает поручения стоящим тут же товарищам:

— Ступай к Карлу; если его не застанешь, пойдешь к Леману на Грейфевальдерштрассе, за газовым заводом, он должен знать, где Карл. А если и он не знает, найди в Веддинге Клауса, он знает наверняка...

Товарищ выходит. Вольф обращается к другому:

— Запакуйте шрифт и переправьте в Лейпциг. Там есть бумага.

Товарищ выходит.

Эрих (*закуривает*). Вилли, это товарищи из Мюнхена. Длинного я знаю... (*О Мартине.*) А этот из «Беэмве». Что мне с ними делать?

Вольф отрывается от своих корректур и некоторое время задумчиво смотрит на юношей. Внезапно:

— Парни! Мне вас как сам господь бог послал. Короче: хотите в Москву?

Эрих и Мартин. Куда?!

Вольф. В Москву. К Ленину.

Эрих и Виктор. К кому?!

Вольф. Короче, задача не очень сложная. Передадите ему два письма и пакет с газетами. Дорожные явки мы вам дадим. О подробностях поговорим позже. Ну как? Согласны?

Виктор. Мартин! Дружище!

Мартин (*сияя*). Да здравствует мировая революция!

Поезд с возвращающимися на родину немецкими военнопленными постукивает колесами в ночи. Среди спящих солдат мы видим Виктора. Сладко спит Маленький солдат. Виктор осторожно приподнимается. Пробегает лунный пейзаж бесконечной русской равнины.

И во второй раз возникает старый, но сильный голос Повествователя:

— Это было, как сон... Заветный сон с тех пор, как я стал коммунистом... Побывать в Москве... В этом таинственном городе. И увидеть человека по имени Ленин. Этого легендарного Ленина. Увидеть глаза в глаза... Странное дело — воспоминания. Многое забывается, даже порой очень важное. Но я не могу забыть, что тогда, когда я получил задание, которое повернуло всю мою жизнь, я ликовал, но в то же время со щемящим и горестным чувством думал о том, как я скажу моей матери, что я снова отправляюсь в путь на много недель, на этот раз далеко, далеко.

Исполняется соната какого-то старого композитора. Виолончелист — худой высокий человек, лет тридцати пяти, с острым лицом и мечтательными глазами. Он весь отдался музыке. Это — Георг Бобков.

Холл с зимним садом в пансионе госпожи Клейст, матери Виктора. Добротная мебель. На диване сидят две пожилые дамы и Виктор. Мать Виктора — посредине.

Вторая дама, вдова генерала Бобкова, наклоняется к госпоже Клейст и говорит ей несколько непонятных слов по-французски.

Госпожа Клейст задает ей по-французски вопрос, столь же непонятный нам. Генеральша что-то дополняет по-французски.

И дамы вновь погружаются в игру Георга.

Молчание.

Г о с п о ж а К л е й с т (*вполголоса, Виктору*). Ее превосходительство говорит, что ей пришла в голову мысль: не смог бы ты взять в Россию ее сына Георга? (*Указывает на виолончелиста.*)

В и к т о р. Что?!

Госпожа Клейст делает ему знак, чтобы он говорил потише.

Георг полностью погружен в игру на виолончели.

Г о с п о ж а К л е й с т (*тихо, но внушительно*). Не смог бы ты взять с собой ее сына?

В и к т о р (*в ужасе*). Что? Кого? Зачем?

Дамы и Виктор перестают внимать виолончели.

Г о с п о ж а К л е й с т. Я рассказала, что ты туда едешь по заданию университета, и ей пришла в голову мысль, что ты мог бы взять с собой и Георга.

В и к т о р. Но зачем ему ехать в Россию? Зачем ему вдруг понадобилась Россия?

Слушают музыку.

Г о с п о ж а К л е й с т. Пенсия.

В и к т о р. Что?!

Слушают музыку.

Г о с п о ж а К л е й с т (*шепчет*). Ее покойный муж генерал Бобков еще до революции рассорился с царем и уехал в Германию.

В и к т о р. Я это знаю. Ты мне писала.

Г о с п о ж а К л е й с т. Так вот она думает, что ее сын мог бы теперь похлопотать о пенсии за отца.

В и к т о р. Она спятила!

Г о с п о ж а К л е й с т (*шокирована*). Как ты выражаешься, Викки!.. Сейчас в России у власти люди, которые расстреляли царя. А генерал всю жизнь боролся против царя. Понимаешь?

В и к т о р. Она рехнулась!

Генеральша опять что-то тихо говорит по-французски.

Г о с п о ж а К л е й с т. Она говорит, что он умеет по-русски. Ведь это вам пригодится... Так что мне ей сказать?

В и к т о р. Исключено!

Генеральша наклоняется к Виктору и с каким-то неясным французским возгласом протягивает ему банкноту.

Г о с п о ж а К л е й с т. Она говорит, что если ты возьмешь с собой ее сына Георга, она даст вам пятьсот марок на путевые расходы.

Виктор несколько озадаченно смотрит на генеральшу и на ее весьма привлекательную банкноту.

Георг откладывает в сторону смычок и возвращается с небес на землю.

Госпожа Клейст и генеральша аплодируют.

Г е н е р а л ь ш а (*на смешанном франко-немецком языке*). Мон шер. Решено. Ты поедешь в Москву и добудешь нам пенсию за отца.

Г е о р г (*очень вежливо и спокойно*). Как вы прикажете, маман! (*Целует ей руку.*)

Силезский вокзал в Берлине. По перрону идут Мартин и Виктор. Они в зимней, довольно поношенной одежде, с рюкзаками. Мартин плетется с недовольным лицом: он несет два тяжелых пакета с газетами. Он ставит пакеты на верхней площадке вокзальной лестницы.

Молчание.

В и к т о р (*к мрачному Мартину*). А знаешь, он нам может все-таки пригодиться!.. Ты-то ведь не умеешь по-русски!

Мартин молчит.

В и к т о р. Мартин, послушай. Возьмем его! Что может случиться? Он понятия не имеет, зачем мы едем.

М а р т и н. О, боже!

Широкая вокзальная лестница ведет

к перрону. По ней поднимается Георг. На нем толстая меховая шуба, меховая шапка, рюкзак, в руках он несет чемодан, скатанное одеяло и еще несколько свертков, которые мамаша приготовила ему в дальнюю дорогу.

Виктор. Вот и он!

Мартин. О, боже!

Подают состав.

Голос железнодорожника. Готовится к отправлению скорый поезд прямого сообщения в Кенигсберг, следующий через Кюстрин, Ландсберг, Шнейдемюль, Эльбике. Пассажиров просят занять места.

Пассажиры садятся в вагоны — публика самая разношерстная. Тут и демобилизованные солдаты, и мешочники, и т. д.

Вдоль поезда бежит девушка, заглядывает в окна. Это Лора.

...Одно из купе. Георг занял место у окна. Виктор засовывает его многочисленные пожитки в сетку для багажа. Мартин стоит у окна с опущенным стеклом.

Мартин. Виктор, тебя пришли проводить!

Виктор (*высовывается из окна и радостно кричит*). Лора!

Лора увидела Виктора. Пробегает мимо железнодорожника.

Железнодорожник. Осторожно, фролайн! Отойдите от края платформы.

Свисток паровоза. Железнодорожник поднимает сигнальный флажок. Лора подбегает к окну. Виктор протягивает ей руку, поезд медленно отходит от перрона.

Лора. Я позвонила твоей маме. Школа гимнастики закрыта. Старуха вылетела в трубу.

Она бежит за поездом, но поезд все убыстряет ход.

Лора. Когда ты вернешься?

Виктор что-то кричит, но гудок паровоза заглушает его слова.

Поезд идет. Над перроном клочья пара.

...Купе, где сидят трое наших героев. Виктор машет рукой из окна.

Георг. Сквозит! (*Чихает.*)

Мартин. О, боже! (*Закрывает окно.*)

Виктор садится, разворачивает карту. Показывает:

— Мы перейдем границу вот тут.

Лаугцарген. Литовская граница. Ранняя весна, луга и кое-где купы деревьев.

Дом пограничной стражи. Перед домом останавливается тарантас. Из него выходит лейтенант пограничной полиции. Часовой докладывает ему:

— Господин лейтенант! Мною задержаны три студента без надлежащих документов. Они пытались смыться через границу.

Трое наших друзей сидят возле домика на деревянной скамейке.

Лейтенант мельком оглядывает их всех, перед тем как войти в свою служебную комнату.

Он обращается к Георгу:

— Сперва — вы!

Георг встает и вопросительно смотрит на своих друзей.

Георг. Что мне ему сказать?

Виктор. Только то, что необходимо.

Георг входит в служебную комнату лейтенанта. На внутренней стороне двери висит плакат, изображающий гориллу, пожирающую человека. Под плакатом подпись: «Московит». Лейтенант снимает фуражку и шинель. Без шинели он выглядит совсем щуплым. Говорит надменно, давая понять значение своей должности. Он величественным жестом вешает ремень с кобурой на вешалку. Обращается к нескладному Георгу:

— Ну, выкладывайте! (*Просматривает его документы.*) Что за славянская писанина? Вы русский или немец? Что? Вы хотите получить пенсию? Какую пенсию?

Георг. В документах все сказано, господин фельдфебель.

Лейтенант взрывается:

— Фельдфебель?! Вы что — не видите, что я лейтенант!

Дверь раскрывается, входят Мартин и Виктор.

Виктор, войдя в комнату, сразу же начинает говорить:

— Извините, господин лейтенант, но я невольно услышал ваш разговор. Вы как кадровый офицер и, несомненно, с академическим образованием должны, безусловно, отнестись с пониманием к нашей научно-студенческой миссии...

Лейтенант, который никогда не был ни кадровым офицером, ни студентом, снисходительно машет рукой.

Виктор (*пылко*). Труды факультета, который лично курирует министр образования, не могут не встретить сочувствия у того, кто когда-то учился в его славных стенах... (*Опускает руку в карман.*) Прошу взглянуть: письмо министра. Собственноручно!

Лейтенант. Ладно, ладно! Я и не собирался вас задерживать. Я только хочу проверить багаж.

Виктор. Пожалуйста!

Лейтенант. Что в пакетах? (*Он показывает на газеты.*) Открыть!

Виктор. Ничего особенного. Газеты. Мы хотим продать их в Литве, чтобы немного заработать. В наши трудные дни студенты сидят без денег. А университеты — тем более...

Руки лейтенанта перебирают газеты. Его внимание сразу приковывает одна из них. Это «Роте фане».

Лейтенант. Ах, вот какие газеты вы, оказывается, собираетесь продавать? Листки коммунистов?

Виктор. Здесь газеты всех направлений.

Лейтенант. Ваши газеты конфискованы!

Виктор. У вас нет никаких оснований.

Лейтенант. Разрешите мне самому судить об этом.

Виктор. Я самым решительным образом протестую против конфискации нашего имущества, добытого пóтом и кровью.

Лейтенант. Я не позволю разговаривать со мной в таком тоне!

Виктор. В таком случае арестуйте и нас! Вместе с газетами.

Он садится на скамью рядом с пакетами.

Виктор. Мы не уйдем отсюда, пока не получим наше имущество!

Лейтенант (*в гневе*). Господин... (*Смотрит на удостоверение, чтобы узнать имя Виктора.*) Господин Клейст! Немедленно убирайтесь в Литву и занимайтесь научным делом, которое вам поручено... Министр образования, я уверен, не предполагал, что вы собираетесь торговать коммунистической прессой...

Виктор (*ледяным тоном*). Предупреждаю вас! (*Поднимается, надевает перчатки.*) Тут замешана моя честь! Я потребую от вас сатисфакции. Впрочем, не мещанин ли вы? Могу ли я вообще драться с вами?

Лейтенант теряет всякое самообладание:

— Ах, вот как! Можете ли вы вообще драться со мной!? Вон!! Вшивый интеллигент! Вон в Литву! Студенческая рвань!

Выталкивает из комнаты всю компанию. Мартин, Виктор и Георг спешно забирают свои пожитки и дают ходу. Пакеты с газетами по-прежнему лежат на скамейке.

...Все трое поспешно проходят под шлагбаумом, который поднял часовой.

Мартин. Ну теперь, по крайней мере, куда легче идти!

Они идут вдоль опушки. И вдруг Мартин пускается наутек.

— Давай за мной!

Спрыгивает с дороги и мчится в лес. Они бегут, пробираясь сквозь чащу. На лесной поляне Мартин бросается на землю.

Виктор. В чем дело? Куда ты помчался?

Мартин засовывает руку под куртку и вытаскивает какой-то предмет. Это кобура лейтенанта. Он расстегивает ее и

вынимает оттуда револьвер и запасную обойму.

Мартин. Пистолет лейтенанта. Я поразмыслил, что он может нам пригодиться.

Запыхавшись, подбегает Георг. Мартин предусмотрительно прячет револьвер.

Георг. Что случилось?

Виктор. Георг, мы в Литве!

Виктор открывает дверь мелочной лавки. Звонит колокольчик. Сквозь мутное окно видны избы маленькой литовской деревушки. Лавчонка заполнена обычными товарами: веники, корзины, деревянные сандалии, посуда, топоры и т. п. В лавке нет ни души. Виктор еще раз звонит у дверей. Но по-прежнему нет никого. Внезапно Виктор прислушивается. Снаружи доносится конский топот и голоса.

Виктор осторожно пододвигается к окну. Он видит, что патруль белых из «корпуса освобождения» остановил Мартина и Георга. Как раз в этот момент Георг протягивает офицеру свои бумаги.

Офицер (немецкий обер-лейтенант). Ваш отец был русским генералом?

Георг. Поверьте, он от этого сильно пострадал.

Офицер. И куда вы держите путь?

Георг (*простодушно*). В Москву.

Офицер. В Москву? Представьте себе, мы тоже туда стремимся.

Патруль оценил остроумие своего командира. Смех.

Офицер. И что вы намерены делать в Москве?

Георг. Я хочу получить там пенсию за папашу.

Смех нарастает. Один из отряда, молодой студент:

— От красных?!

Мартин понимает, что нужно спасать положение:

— Да, это мы обещали его мамаше.

Офицер (*улыбаясь*). Тогда не решусь препятствовать. Желаю успеха.

Студент. До свиданья в Кремле!

Со смехом патруль удаляется. Георг аккуратно складывает свои документы. Говорит наставительно:

— Вот видишь! Правдой всего добьешься!

Они плетутся дальше.

Георг (*капризно*). Где Виктор? Мне хочется кушать.

Мартин. Он покупает соль.

Георг (*опешив*). Соль? Но ведь соль — это не еда.

Мартин (*многозначительно*). Смотря какая!

Георг (*раздраженно*). Вас никогда не поймешь — вас обоих!

Вокруг наших путников постепенно собираются деревенские ребятишки, озадаченные их необычным видом.

Мартин. Ты знаешь сказки, Георг? В сказках еду можно готовить из соли. Виктор стоит сейчас в лавке. Вдруг открывается дверь, входит пригожий юноша и говорит ему: «Добрый день!»

...Лавка. Древняя старуха возникает в глубине лавки. Она бормочет что-то невнятное по-литовски. Вроде: «Благослови тебя дева Мария, молодой человек!»

Виктор несколько озадачен. Очевидно, он ждал кого-то другого. Тем не менее он задает условный вопрос — пароль:

— Соль у вас есть?

Старуха пожимает плечами. Говорит по-литовски:

— Не понимаю.

Виктор. У вас нет соли?

Старуха (*по-литовски*). Не понимаю.

Виктор. По-немецки не понимаете? А по-русски?

Старуха поняла слово «русский» и закивала головой.

Виктор быстро направляется к двери. Говорит на ходу:

— Обождите! Сейчас вернусь.

По деревенской улице по-прежнему шлепают Мартин и Георг. Уже целая толпа ребятишек сопровождает их. Подбегает Виктор.

— Георг, за мной. Будешь переводить.

Старуха стоит на крыльце своей лавчонки и ждет. Подходят Георг и Виктор.

В и к т о р (*Георгу по-немецки*). Спроси ее, есть ли у нее соль.

Г е о р г (*по-русски*). Есть у вас, матушка, соль?

С т а р у х а (*оживилась*). Да, да!.. Для скота или для стола?

В и к т о р (*нетерпеливо*). Что она говорит?

Г е о р г. Она спрашивает, для скота или для стола?

В и к т о р. Ага!.. Скажи — для стола. От полутора до пяти килограмм.

Г е о р г (*в полном недоумении*). До пяти килограмм?

В и к т о р (*настойчиво*). Скажи ей!

Г е о р г (*по-русски*). Столовой соли, бабуля... До пяти фунтов. Точно!

С т а р у х а (*радостно*). Хорошо, хорошо!..

Быстро уходит в лавку.

В и к т о р. Молодец, Георг!

Г е о р г (*в недоумении*). Я только не пойму, зачем тебе столько соли?

В и к т о р. Не всегда в жизни нужно все понимать, Георг. Можно жить и не понимая.

Они скрываются в лавке.

...Мартин сидит на придорожном камне. Беседует с ребятишками:

— Эй, герои, вам тоже холодно?

Дети глядят на него, как на заморское чудо.

М а р т и н. Внимание! Мы сейчас спляшем баварский танец и сразу согреемся.

Начинает плясать. Пляшет быстрей и быстрей, громко шлепая себя по подошвам и заду. Кончает плясать. Оглядывается. Детей след простыл. К нему идет Виктор с большим пакетом в руках. За ним бредет Георг.

М а р т и н. В порядке?

В и к т о р (*смущенно*). Ты понимаешь, какая-то ошибка в явке...

М а р т и н (*глядит на пакет*). А что это?

В и к т о р. Соль. Пять кило.

Мартин начинает смеяться. Он хохочет до слез. Берет у Виктора пакет и направляется к детям, которые снова откуда-то появились.

М а р т и н. Вот вам, ребята, соль. Отдайте ее вашим мамам и передайте привет от трех идиотов.

Дети смываются.

Г е о р г (*ошарашенно*). Теперь я совсем ничего не пойму. Зачем мы потратили столько денег на соль?

Мартин вместо ответа хлопает Виктора по ляжкам и начинает плясать. Виктор, помедлив, тоже пускается в пляс. Дикая пляска. Георг, раскрыв рот, глядит на них. Кончился пляс. Дети опять окружили их. Но теперь они не одни. С ними пришли их родители — крестьяне.

О д и н и з к р е с т ь я н (*по-немецки*). Пойдемте, пожалуйста... Гость. Есть. Пить. Спать.

Георг, просияв, кланяется в пояс. Двое его товарищей тоже кланяются. Все большее число крестьян окружает их.

Эшелон с бывшими военнопленными, которые едут на родину из России.

Ночь. Монотонный перестук колес. Виктор сидит, прислонившись к стенке вагона. Он не спит.

Г о л о с М а л е н ь к о г о с о л д а т а. Послушай, друг! Ты не спишь?

В и к т о р. Нет.

Солдаты спят на примитивных многоэтажных нарах.

М а л е н ь к и й с о л д а т. Не могу уснуть... Сколько километров еще до Германии?

В и к т о р. Наверное, тысяча. Или девятьсот.

М а л е н ь к и й с о л д а т. Господи! Еще так далеко!

Почти темно. Кое-где мелькают огоньки изб.

М а л е н ь к и й с о л д а т. Послушай, друг!

В и к т о р. Да?

Маленький солдат. Будет в Германии революция, так, как здесь?

Виктор (*осторожно*). А это было бы хорошо?

Маленький солдат. Для меня — хорошо! Я батрачу у барона Фюссингена в Мекленбурге, за Шверином.

Виктор. Да, тогда, пожалуй, для тебя это было бы вовсе неплохо.

Громыханье колес.

Маленький солдат. Здесь в поезде большинство деревенских. Для них это было бы хорошо. А? Ты меня слышишь?

Виктор молчит. Громыханье колес.

Маленький солдат. Эй, друг!

Виктор. Ну?

Слышно, как поезд въезжает на мост. Ход поезда замедляется. Поблескивает широкая река.

Маленький солдат. Тебя кто-нибудь дома ждет?

Виктор. Ждет.

Маленький солдат. У меня — хорошая женушка. Ее зовут Анна. У нас четверо ребят. Я сам захотел, чтобы было четверо. Думал, вот начнется война, убьют, и что от тебя останется? Ничего не останется.

Ход поезда замедляется.

Маленький солдат. Эй, друг!

Виктор. Ну?

Маленький солдат. Спокойной ночи.

Виктор. Спокойной ночи.

Поезд идет по мосту.

Оттуда, где над рекой восходит солнце, выплывает лодка. Тихо, в тумане, она пробирается к берегу по сумеречной реке.

На веслах крестьянин, который приглашал остаться наших ребят. Мартин сидит на носу и напряженно всматривается вдаль. Лодка приближается к берегу.

Крестьянин (*шепотом*). Там, за деревней, дом. Растет большое дерево. Дуб. Постучите вот так (*он насвистывает первые такты «Интернационала»*).

...Виктор раздвигает руками голые ветви, и теперь перед нами развалины крестьянского дома. Свежее пожарище, оно еще дымится. Камера уходит в сторону и показывает мощный дуб. На нем висит человек с веревкой на шее. Над ним табличка по-русски:

— Вот так мы повесим Ленина!

Георг переводит с русского на немецкий и в ужасе крестится.

Ноги трех путников глубоко увязают в трясине. Потом они идут по невысокой насыпи через залитые водой камыши. Кроме редких ивовых кустов — никакого прикрытия.

Голос Виктора. Стой! Ложись!

Виктор стаскивает Георга с насыпи, и они по пояс погружаются в холодную воду. Мартин выглядывает из-за кустов.

Вдалеке, на другой, параллельной насыпи, появляется группа всадников. Это вооруженные белые литовцы в самых фантастических нарядах — полуштатских, полувоенных.

Мартин, согнувшись, подбегает к Виктору. Вытаскивает пистолет лейтенанта из куртки.

Мартин. Давай прямиком по воде!

Виктор. Не лезь в передрягу.

Мартин. Исчезни!.. У тебя ведь письма, человек!

Виктор и Георг бегут по пояс в воде: подняв над головой рюкзаки. Сперва тишина, потом слышны выстрелы.

...Опушка леса. Голые деревья. По измученному лицу Георга стекают струи дождя. Он и Виктор стоят под деревом, которое, впрочем, не защищает их от непогоды, и выжидающе смотрят на болото.

Георг (*со стоном*). Матерь божья, помилуй нас!

Виктор. Тише!

Не отрываясь, смотрят на запад. Под небом, покрытым свинцовыми тучами, тянутся затопленные водой камыши.

Г е о р г (*тихо*). Что с Мартином? Это он стрелял?

Виктор молчит.

Г е о р г. Это он стрелял? А? Что это за письма, о которых он говорил?

В и к т о р. Не спрашивай ни о чем!

Г е о р г. С ним что-нибудь случилось?

Вдали слышны артиллерийские залпы. Фронт уже близок. Потом одинокое цоканье копыт.

Г е о р г. Всадник!

На светлом ночном небе у леса силуэт лошади. Лошадь приближается, вот она совсем близко. Но всадника на ней нет, седло сбилось на бок, поводья волочатся по земле.

Георг с ужасом смотрит на лошадь без всадника.

В и к т о р (*решительно*). Идем!

Дождь. Маленькая деревушка. В одном из домов горит свет.

Г о л о с  Г е о р г а. Видишь свет, Виктор?

Г о л о с  В и к т о р а. Заговори с ними по-русски. Скажи, что мы хотим в Россию! Домой! Понял? И больше ни слова.

Окно светится в недавно срубленном доме.

Виктор толкает Георга вперед. Он тащит вещи и Георга и Мартина. Оба путника до последней степени измучены, промокли до нитки. Виктор стучит в окно. На пороге появляется молодой человек высокого роста. Георг кланяется.

Г е о р г (*по-русски*). Попрошу, любезный... Пусти нас к себе переночевать. Смилуйся, ради Христа.

Человек с неудовольствием оглядывает нежданных пришельцев.

Ч е л о в е к (*недружелюбно*). Входите!

...Изба. Чья-то рука поднимает керосиновую лампу. Теперь свет падает на красивую, очень опрятно одетую молодую женщину. Она оглядывает нежданных гостей и несколько резко говорит по-литовски.

М о л о д а я  ж е н щ и н а. Опять люди? Чего им надо?

Х о з я и н (*с досадой, по-литовски*). Прогнать нельзя, черт их возьми! Все-таки это гости.

Георг кланяется женщине, обращается к ней по-русски:

— Позволь, молодка, переночевать...

Х о з я и н (*по-русски*). Укладывайтесь!

Показывает на пол, в углу комнаты.

Георг снимает промокшее пальто, достает скатанное одеяло.

Молодая женщина ставит на табуретку керосиновую лампу и садится на край кровати. Выражение лица у нее вовсе неласковое.

Виктор снимает куртку, говорит вполголоса:

— А соломы подстелить у них нет?

Г е о р г. Они сказали, чтобы мы спали так.

В и к т о р. Поесть они тоже нам не дадут?

Георг качает головой. Покорно ложится на пол.

В и к т о р. Кто они такие?

У Георга слипаются глаза.

Г е о р г (*шепчет*). Спросить?

В и к т о р. Не надо... Георг!

Но Георг уже спит.

Хозяева на кровати тоже тихо переговариваются. Литовская речь. Можно разобрать только отдельные слова: «коммунисты», «шпионы», «немцы»...

Виктор лежит на полу, он встревожен. Осторожно поднимает голову и прислушивается.

В и к т о р (*шепотом*). Георг!

Георг во сне переворачивается на другой бок. Захрапел.

Хозяин поднимается, женщина поспешно хватает свою одежду. Выходят из комнаты, но прежде чем выйти, хозяин достает из-за печки охотничье ружье...

Слышно, как хлопает за ними наружная дверь.

Виктор встает, шатаясь от усталости. Снаружи кто-то закрывает ставни.

Виктор дергает ручку двери. Дверь

заперта. Он трясет дверь. Не помогает. Георг храпит.

Виктор ставит керосиновую лампу на стол, садится. Вытаскивает из-за пазухи два письма. Одно из них промокло, он пытается просушить его у стекла лампы. Внезапно вскакивает. Слышно тарахтение приближающихся повозок.

В страхе Виктор задувает лампу, прячет письма где-то за образами, снова садится за стол. Шум повозок удаляется, а затем и вовсе стихает понемногу. Виктор успокаивается. Опускает голову на руки. Усталость сморила и его.

...Луч солнца проник сквозь щель в ставнях. Солнечный луч скользит по лицу Георга. Просыпаясь, Георг поворачивается на другой бок.

Быстрые шаги на улице. Они приближаются к дому. Лают собаки.

Георг вскакивает, кричит:

— Виктор!

По-видимому, снаружи открыли ставни, потому что потоки света хлынули в комнату.

Виктор спит, сидя за столом.

Г е о р г. Виктор, вставай!

Дверь распахивается. На пороге появляется деревянный поднос, на подносе краюха хлеба и большая кружка молока.

Вчерашняя женщина с улыбкой смотрит на заспанных Виктора и Георга.

Ее муж также входит в комнату. Сейчас он гораздо приветливей.

Г е о р г (*по-русски*). Доброе утро!

Х о з я и н (*по-русски*). Утро доброе. Ладно поспали?

Г е о р г (*поспешно встает со своего ложа*). Молоко и хлеб!

Хозяин обращается к Виктору на ломаном немецком языке.

Х о з я и н. Вы немец? Мы вчера хотели остаться вдвоем. Понимаешь? Всего день поженились. Всего день... (*Подходит к окну.*) Там видал?

Стоя у окна, показывает куда-то вдаль. Виктор подходит к окну.

Х о з я и н. Там — лес. Там — Красная Армия. Красная Армия!

...Утреннее солнце освещает соломенные крыши изб. На заднем плане — чуть холмистые луга и край леса.

Скрипит колодезный журавель. Кто-то насвистывает песню «Слушай рабочий!..». Это Виктор. Он с наслаждением умывается у колодца.

Георг увязывает вещи. Он тоже насвистывает, стараясь уловить мотив песни Виктора.

...Из рюкзака Виктор вынимает самые парадные вещи: новую рубаху, галстук.

...Ботинки начищаются до блеска.

...Торопливыми шагами подходит хозяин избы, где они ночевали. Виктор поднимает голову.

Х о з я и н. Скорей уходите! Немецкий патруль!

Виктор и Георг идут, радостные, по лугу и громко поют:

«Слушай, рабочий! Война началася!..»

Поднятые вверх четыре руки.

Это Виктор и Георг идут с поднятыми руками по лесной тропинке. За ними красноармеец с винтовкой наперевес. Виктор адресуется к Георгу:

— Скажи ему по-русски, что мы спартаковцы.

Георг даже остановился от удивления:

— Кто мы такие?

К р а с н о а р м е е ц. Давай, давай!

И он легонько подбадривает обоих прикладом. Вдали видна усадьба с амбарами и пристройками. Слышен голос красноармейца:

— Шибче, шибче!

Бывшая усадьба помещика недалеко от границы. Кабинет помещика. В камине пылают поломанные стулья и доски забора. Окруженные красноармейцами стоят Виктор и Георг. Виктор пытается что-то объяснить по-немецки командиру, суровое (как и подобает революционеру) молодое лицо которого оттенено густой копной волос.

— Мы спартаковцы, понимаете...

Затем сердито поворачивается к Георгу, у которого словно язык отнялся.

— Ну втолкуй же ему, наконец, болван, что такое «Спартак».

Но Георг не торопится обнаружить свои знания в русском языке. Озабоченно, но весь готовый к услугам, переспрашивает он Виктора:

— Спартак?

Виктор готов броситься на Георга, но, овладев собой, дружески улыбается ему, и, обращаясь к командиру, опять твердит по-немецки:

— Я — Спартак! Я — Спартак!

Он быстро отодвигает пиджак и тянется рукой к заднему брючному карману. Но то ли этот жест показался подозрительным, то ли красноармейцы были чрезвычайно бдительными, сразу же раздается резкий голос:

— Убрать лапу! Буду стрелять!

Однако командир останавливает бдительного красноармейца взмахом руки. Спрашивает Виктора по-русски:

— Вы спартаковцы?

В и к т о р (*по-немецки*). Да, да, Спартак! Спартак!

Быстрым движением он отрывает от пояса брюк шелковый лоскуток и подает его командиру. Красноармейцы, сгрудившись возле командира, с любопытством рассматривают напечатанную на шелке по-русски записку.

К о м а н д и р. Братцы, а ведь он правда спартаковец. (*Сильно, но ласково ударяет Виктора ладонью по плечу.*) Это ж друг Карла Либкнехта и Розы Люксембург.

И в этот момент вдалеке вдруг раздается дробь перестрелки.

Командир выхватывает наган.

Все красноармейцы выбегают из кабинета. Командир следует за ними.

В дверях оборачивается и говорит:

— Эй, парни, айдате в штаб!

Теперь Георг, наконец, демонстрирует свое знание русского языка:

— Так точно, ваше благородие!

Лицо командира резко меняется.

— Что? Благородие? А ты, стерва, случаем не беляк?

...Крестьянская лошаденка вяло трусит по пыльной проселочной дороге. На ухабах подпрыгивает телега. В телеге трое: Виктор, Георг и возница — пожилой крестьянин в фуражке красноармейца.

Г е о р г. Послушай, чего он взъелся?

В и к т о р. Чурбан, нельзя говорить «ваше благородие».

Г е о р г (*ошеломленно*). Нельзя? Но так обращались к каждому офицеру в России.

В и к т о р. При царе, чудак, при царе.

Г е о р г (*удивленно*). А теперь — нет? Почему?

В и к т о р. Потому что тут больше нет «благородий».

Г е о р г. Вот как? А где же они? (*Он толкает локтем возницу.*) Скажи, любезный, где теперь благородия?

Возница в красноармейской фуражке тычет несколько раз большим, заскорузлым пальцем вниз:

— В гробу, дорогой, в могиле.

И повторяет на ломаном немецком языке:

— Унтер ди ерде.

Гром оркестра. Духовой оркестр тех времен, располагающий далеко не всеми инструментами. Он играет торжественный марш «Слушай, рабочий!..». Медная труба баса прострелена, кожа на барабане зашита. Торжественный марш звучит нестройно, однако внушительно.

Оркестр шагает кому-то навстречу. За оркестром — люди со знаменем (серп и молот), есть тут военные, есть и штатские. Их ведет человек в старом черном пальто — секретарь уездного комитета партии. Теперь мы видим, что они идут навстречу знакомой нам, приближающейся телеге. Телега останавливается, и, когда из нее выпрыгивают ничего не понимающие Виктор и Георг, оркестр играет туш. К телеге подбегает человек в красноармейской фуражке с красной лентой на ней, в котором мы не без

удивления узнаем Мартина. Он заключает Виктора в объятия.

Виктор (*потрясен*). Ты жив? Как ты сюда попал?

А секретарь укома между тем вспрыгнул на телегу и провозглашает:

— Да здравствуют посланцы Красной Баварии!

Туш оркестра. И пока туш звучит, Виктор спрашивает своего вновь обретенного друга:

— Что здесь происходит?

Мартин. Чудак! Ты разве не знаешь? В Баварии республика Советов!

Виктор так и застыл.

Секретарь укома. Да здравствуют наши баварские братья!

Он обнимает Георга. Туш. И под звуки оркестра Мартин продолжает объяснять:

— Во главе наши товарищи: Левине, Эгельхофер и еще поэт Толлер. Создана Красная армия. Она наступает.

И тогда, вскочив на телегу и стоя рядом с секретарем укома, Виктор провозглашает по-немецки:

— Да здравствует мировая революция!

И хотя никто не понимает его слов, но жест его настолько красноречив, что тут же звучит громкое ура и оркестр еще раз играет туш. Виктор, который в нетерпении ожидает окончания туша, вдохновленный великолепной новостью и торжественной встречей, готов продолжать свою речь:

— Мировой капитализм потерпел новое, решительное...

Но в этот момент перед ним, как вкопанный, останавливается конь. На коне странный всадник. Он в лётном комбинезоне и в лётном кожаном шлеме. Он кричит по-русски:

— Эй, кто тут с письмами к Ленину? Бросаем в Москву трофейный аэроплан. Полетишь!

Секретарь дает знак оркестру. И в четвертый раз гремит туш.

Пять крестьянских парней поднимают хвост самолета с такой силой, будто хотят самосильно добросить аэроплан до Москвы. Они поворачивают под присмотром пилота (того самого, что прискакал на коне к телеге) старый, немецкого производства «Таубе» в направлении старта. Пилот — сосредоточенный и молчаливый человек. Мартин помогает Виктору усесться в кресло позади пилота.

Виктор. Итак, до свиданья в Москве. Присмотри за Георгом.

Пропеллер начинает вращаться. Георга едва не срывает с ног. Но ему все это нравится, он смеется.

Мартин (*отбегает от самолета, машет шапкой*). Не залетай слишком высоко!

Виктор наклоняется к пилоту и кричит:

— Досада, что только двое могут лететь.

Пилот пожимает плечами: он почти ничего не понимает по-немецки.

Крестьянский парень убирает тормозные колодки. Самолет приходит в движение. Дети, крестьяне, красноармейцы бегут за самолетом, который рулит по полю. Самолет начинает разбег. Он несколько раз подскакивает, а потом поднимается в воздух примерно на метр от земли. Затем чуть выше.

Пилот (*восторженно повернувшись к Виктору, поднимает вверх большой палец*). Вот это немецкая техника!

Однако аэроплан несколько неожиданно реагирует на такую похвалу. Он вдруг резко снижается и катится по траве.

Но пилот хладнокровен. Он с хода опять начинает разбег. Сарай на краю луга быстро приближается. Аэроплан не отрывается от земли. Виктор, струхнув, схватился руками за уши. Пилот безмятежен.

В последнее мгновение самолет поднимается в воздух и проносится над сараем. Пилот самодовольно улыбается и целует кончики пальцев, как бы безмолвно выражая свой восторг перед качеством самолета. И самолет набирает высоту. Именно ту, которая соответствует технической мощи трофейного аэроплана кануна двадцатых годов.

Москва, кремлевские башни.

Видны очертания большого здания — это гостиница «Метрополь». Стиль модерн начала двадцатого века. Ночь. Двое мужчин направляются к входу в гостиницу. Это пилот и Виктор. Пилот прихрамывает, на голове повязка. Виктор здоров и бодр. Он взволнован — наконец в Москве. Они проходят через огромную дверь, где вместо стекол прибиты доски. Входят в вестибюль гостиницы. Здесь царит тишина. Всюду спят люди — на стульях, на столах и даже на рояле. Летчик и Виктор перешагивают через спящих.

Слабый пульсирующий свет лампы. За столом в глубине сидит дежурная. Она худая, высокая, с косынкой на голове. В течение дальнейшей сцены она все время либо свертывает самокрутку, либо курит. Пилот, верный своей манере решительно действовать и коротко говорить, кладет ордер на стол и обращается к дежурной:

— Выделить ему помещение! (*Виктору.*) Ауфвидерзеен!

И тут же поворачивается и уходит. Дежурная, сворачивая самокрутку, говорит Виктору по-русски:

— Не могу, дорогой, никак не могу. Номеров нет. Сам видишь, что тут творится.

И она кричит вслед уходящему пилоту:

— Товарищ! Товарищ!

Тот возвращается и коротко, с ударением говорит:

— Он баварец!! (*Виктору.*) Гуте нахт!

И опять идет к выходу.

— Ну и что ж? — адресуясь к Виктору и пуская в потолок густое облако дыма, говорит дежурная.— Для нас все одно, что баварец, что еврей, что китаец. В Советской Республике все равны. (*Кричит уходящему пилоту.*) Товарищ! Товарищ!

Пилот возвращается в круг, озаренный лампой.

— Он с письмом к Ленину. Раскусила? — говорит он дежурной. (*И к Виктору.*) — Аллес вирд гут! Все будет хорошо! — И снова уходит. Теперь уже окончательно.

Дежурная, ввинчивая окурок в кадку из-под пальмы, говорит Виктору, который, конечно, не понимает ни одного ее слова:

— К Ленину! Весь мир хочет к Ленину. Не хватит коек для всех, кто хочет к Ленину. (*Крутит новую самокрутку.*) Ладно, есть у меня одна коечка на двадцать четыре часа. Так и быть!

Виктор идет по слабо освещенному коридору. У комнаты с цифрой 495 он останавливается и осторожно открывает дверь. Комната в лунном свете производит мрачное впечатление. Виктор шарит рукой по стене, пытаясь нащупать выключатель. Зажигает свет и замирает в недоумении. На одной из двух кроватей с резными амурами, но без матраца спит мужчина. Он до шеи прикрыт грубым одеялом. Не открывая глаз, мужчина говорит по-русски:

— Выруби свет, расхититель общественного имущества!

Виктор, естественно, не понимает его слов и продолжает стоять у дверей. Мужчина поворачивает голову, оглядывает Виктора сверху до ног, потом сбрасывает одеяло, встает. Теперь мы видим, что он спал в полной боевой готовности: в кожаной куртке, в кожаных галифе и даже с пистолетом у пояса. Он небольшого роста, коренастый, с глазами живыми и умными. Ни слова не говоря, он, шлепая босыми ногами, направляется к выключателю и гасит свет. Потом как ни в чем не бывало ложится в кровать. Скрип.

Тишина.

Виктор продолжает стоять. Затем осторожно направляется ко второй кровати. Садится. Скрип.

Неожиданно звонит телефон. Человек в кожаном, выругавшись, встает, подходит к выключателю, включает свет, снимает телефонную трубку. Ему

что-то говорят, и он мгновенно взрывается:

— Нет такого! И не звоните ночью! Я вам уже в третий раз говорю, что здесь нет товарища Соловейчика! Оставьте меня в покое!.. Ясно? Конец! — Он бросает телефонную трубку и обращается к Виктору по-русски:

— Может быть, ты товарищ Соловейчик?

Виктор непонимающе пожимает плечами.

Человек в кожаном. Ты кто? Француз? Франсе? Итальяно? Дойтшер?

При этом слове Виктор радостно кивает головой.

Человек в кожаном. Немец! (*И он продолжает на плохом немецком языке.*) Имею честь! Так я же прекрасно говорю по-немецки! Давай знакомиться: Кузьма Сухарин. (*Жмет Виктору руку.*) Работал до войны пять лет официантом на пароходе «Святой Николай», линия Гамбург — Петербург. Революционным официантом. Мы начали бастовать уже в мае семнадцатого года. А раньше кормили капиталистов.

И он изображает, как он изгибался перед гостем-буржуа. И перечисляет при этом названия кушаний:

— Шатобриан, винер шницель, зауер краут, бифштекс с шампиньонами, ауфвидерзен гнедигсте, гроссен данк... Кормил их котлетками, дьявол их побери. А теперь кормлю их пулями. Ферштейст? Я кормлю эту сволочь пулями!

Снова звонит телефон. Человек в кожаном снимает трубку и отвечает резко и быстро, как все, что он делает:

— Я вам сто раз говорил, что Соловейчик тут не живет! Нет Соловейчика! — Он бросает трубку и обращается к Виктору: — Значит ты из Германии?

*Виктор. Из Баварии.*

Человек в кожаном (*ликуя*). Из Баварии! Революционный баварец! Из советской Баварской республики! Победитель!

Виктор стоит ошарашенно, с довольно-таки глупым видом. Потом он говорит по-немецки:

— Извините, товарищ, у меня письма.

Человек в кожаном. Какие письма?

Виктор. Я должен передать их товарищу Ленину.

Человек в кожаном (*в восторге*). Товарищу Ленину? Из Баварии? Послушай, я сам провожу тебя к Ленину! Сам! Не волнуйся, спи. Завтра ты будешь у Ленина!

Троицкие ворота Кремля. У ворот стоит часовой с винтовкой, в полурабочей, полувоенной одежде. Он читает книгу. Подходят Сухарин и Виктор.

Сухарин (*к часовому, тоном, не терпящим возражений*). Пропустите товарища! У него письма к Ленину.

Часовой (*не отрываясь от книги*). Пропуск!

Сухарин. Какой пропуск? Этот человек из Баварии. Из советской Баварии! Понял?

Часовой (*продолжает читать*). Пропуск!

Сухарин. Да пойми же ты, бюрократ. Он к товарищу Ленину, из Баварии! От рабоче-крестьянской власти. Срочное донесение!

Часовой (*перелистывает страницу книги*). Пропуск!

Сухарин (*взрываясь*). Саботажник! Бумажная душа! Окопался в Москве! Дезертир! Не сметь читать, когда с тобой говорит красный командир! — И он в гневе вырывает у часового книжку. На обложке: «Август Бебель. Женщина и социализм».

Пауза.

Сухарин (*стихает*). Ну молодец, *молодец, за это хвалю! Повышаешь* политический уровень. (*К Виктору, показывая на ворота.*) Иди!

Часовой (*заграждает винтовкой путь, непреклонно*). Пропуск!

Номер в гостинице «Метрополь». Виктор разочарованно стоит у окна, выходящего во двор. Сухарин заканчивает бритье.

Сухарин. Да, растут, брат; наши люди, растут. Подумать! Часовой читает Августа Бебеля. Пройдет года два, и он будет читать «Капитал». И поймет тогда, остолоп, свой интернациональный долг. Поймет, что обязан был тебя пустить к Ленину... (*Аккуратно складывает полотенце и начинает укладывать все принадлежащие ему вещи в чемодан.*) Слушай, ты Ленина никогда не видел?

Виктор. Нет.

Сухарин. И я — нет. Какой он? Одни говорят — высокий, другие — нет. Одни — рыжий, другие — блондин. Одни — сердитый, другие — нет. Вот и пойми! Сколько людей, столько Лениных!

Звонит телефон. Сухарин снимает трубку и, не слушая, кричит:

— Нет Соловейчика!! — Затем, насторожившись, прислушивается. — Да, да, давайте. Прошу. — Осторожно кладет трубку. Смотрит на Виктора: — Звонила дежурная. Пришли за письмами к Ленину.

— Кто пришел?

— Не знаю. Наверное, из Совнаркома.

Стук в дверь. Сухарин одергивает кожанку, поправляет пистолет.

Виктор тоже быстро приводит себя в порядок.

Сухарин. Входите! Антрэ!

Дверь открывается, входит девушка. Она очень молода. На ней легонькое пальто, на голове косынка. Ее зовут Лена.

Лена (*по-немецки*). Вы Виктор Клейст, из Баварии?

Сухарин (*по-русски*). Да, это он. А кто ты?

Лена (*сухо оглядывает Сухарина с ног до головы. И говорит по-немецки, Виктору*). Я — Лена. (*Она достает хлеб, несколько кусков сахара, банку консервов.*) Здесь ваш паек на два дня. Распишитесь. (*Подает ему расписку.*) Давайте письма.

Сухарин (*Виктору, по-немецки, в восторге*). Я же говорил тебе, что все будет в порядке. (*К Лене, по-русски*). А ты покажи документ. Письма-то к Ленину!

Лена вручает ему бумагу и спрашивает по-русски:

— Вы летчик?

Сухарин отвечает тоже по-русски:

— С чего ты взяла? Похож я на летчика? Я комиссар Второй Балтийской бригады. Мы не летаем, мы топаем по земле.

Виктор достает письма и передает их Лене.

Лена (*по-прежнему суховато, по-немецки*). Товарищ, вы знаете летчика с перевязанной головой?

Виктор. Еще бы!

Лена. Он поднял на ноги всех наркомов. Всем звонил и говорил про письма. Дошел до Чичерина. (*Холодно.*) Вам дали в Берлине газеты?

Виктор (*растерянно*). Да. Но они затерялись в пути.

Лена (*с презрением*). Затерялись! Эх ты, растяпа!

Идет к дверям.

Виктор (*робко*). Скажите, увижу я Ленина?

Лена (*сухо*). Все может быть. (*Выходит.*)

Сухарин. Какова! Спокойствие. Ясность. Точность. Без болтовни!.. Растут наши люди! (*Пауза, он закрывает свой чемодан.*) Ты холостой?

Виктор. Да.

Сухарин. Вот и я. Не успел. Как ушел в революцию в семнадцатом году, так с фронта на фронт. Шум, треск, грохот, стрельба. Привык. (*Усмехнувшись.*) Маленький солдат! Я уже даже спать не могу без шума... А нет-нет и захочется отдохнуть. Дом, стол, жена, тишина. Конечно, бить буржуев — наш святой долг. Но тишина — это, брат, тоже неплохо.

Поезд с возвращающимися немецкими военнопленными стоит на запасном пути.

Солдаты вышли из вагонов с вещами. Среди них и Виктор. Солдаты стоят в беспорядке, вразброс. Какой-то мужчина в поношенной кожанке, в пенсне держит перед ними речь. Группа бывших пленных немецких офицеров стоит в стороне. Они не столько отличаются от своих солдат одеждой, сколько манерой держаться. Мужчина в кожанке (комиссар) говорит на хорошем немецком языке, но с акцентом:

— Немецкие солдаты! Дальше пути разрушены. Война. Вам придется идти пешком до немецкой границы. Два, а то и три дня. Советская власть желает вам всего лучшего и счастливого.

И после небольшой паузы он заключает:

— Если кто-нибудь из вас желает остаться у нас — пожалуйста!

И он, не оглядываясь, идет по направлению к станции. Вначале двое, затем трое немецких солдат, подхватив свои вещевые мешки, догоняют его и удаляются вместе с ним.

В группе немецких офицеров обозначается движение. Вперед выходит один из них. И звучит резкая, такая знакомая солдатам команда:

— Немецкие солдаты, смирно!

Команда действует, как удар электрического тока. Солдаты начинают строиться. Однако приказ далеко не всем пришелся по вкусу. Некоторые открыто посмеиваются, хотя стоят смирно в шеренге. Маленький солдат бормочет вполголоса по адресу офицера:

— Ну, ну, полегче, полегче, тут не бараны, а люди!

Офицер, идущий вдоль рядов, как раз подходит к нему. Останавливается, кричит:

— Эй ты, мешок с соломой! Руки по швам!

Маленький солдат испуганно вытягивается. Офицер идет дальше.

Маленький солдат бормочет ему вслед:

— К чертовой матери! Перепрыгнул через корову, перепрыгну и через хвост!

Слышна команда:

— Направо! Шагом марш!

Отряд нестройными рядами идет по разрушенному железнодорожному полотну.

Голос Повествователя. Тогда, когда я шел вот так, в толпе этих бывших солдат, похожий на них, в их военной одежде, я думал о том, что в конце концов существуют два способа жить. Либо ты живешь, как человек, который действует, мыслит, отвергает, борется, спорит, падает, поднимается, создает. Либо ты не живешь, а живут за тебя. За тебя пишут, любят, женятся, возвеличивают, низвергают, приказывают и мыслят. Какой из этих двух способов жить изберут эти люди, спрашивал я себя тогда, этот клочок человечества, шагавший теперь по шпалам, среди разбитых рельсов, в пыли, в поту, с рюкзаками за плечами?

Помещение ЦК РКСМ в здании бывшей французской школы в Москве. Большая школьная карта Европы, на которой флажками обозначены фронты — стальное кольцо, сжимающее Советскую Республику. Такими же красными флажками обозначены Венгерская и Баварская советские республики. Камера панорамирует вниз по стене и приближается к столу, за которым сидит человек лет 17—18-ти. У него живое лицо, он сопровождает свои слова энергичными жестами. Это товарищ Коля Шваркин, самый юный член ЦК комсомола.

Шваркин. А ну подходи, товарищ Бавария, привет, подходи! Не робей. Здесь ЦК молодежи, а не берлога капиталистов. Здесь каждый говорит о том, что намерен делать, и выслушивает, что обязан делать.

Это было сказано по-русски. Мы видим, что слова Шваркина относятся к Виктору, нерешительно приближающемуся к столу.

Шваркин. Переведи!

А это уже адресуется еще одному персонажу нашего фильма, сидящему возле стола на табуретке: молодой, худой парень. На коленях у него блокнот. Он что-то все время рисует, но мы не видим его рисунков. Не отрываясь от работы, парень переводит слова Шваркина.

Шваркин (*продолжает*). Садись, возьми курево и рассказывай! Я Коля Шваркин, если тебе эта фамилия что-нибудь говорит. Изобрел комсомольский значок.

Переводчик несколько озадаченно обрывает свой перевод:

— Разве ты?

Шваркин. А кто же? Переводи, переводи!

Молодой рисовальщик продолжает свой перевод.

Шваркин (*Виктору*). Конечно, такого, как ты, надо бы принимать сообща, всем ЦК комсомола. Но ЦК сегодня в отсутствии. (*Рисовальщику*.) Переводи! Смородин в Питере, Шацкин в Екатеринбурге, организует Советскую власть, Яша на Сухаревке — там сегодня облава на спекулянтов, Ося в тифу, Миша проводит дискуссию с гимназистами, а Римма где-то в лесах, выколачивает дрова для Москвы... Да и мне сейчас нужно бежать: мы конструируем дирижабль по моим расчетам. (*Рисовальщику*.) Переводи, переводи!

Молодой парень (*сердито*). Не слышишь — перевожу!

Шваркин. Ну, не сердись... Скажешь им слово как член ЦК, а они сразу в бутылку!

Он встает из-за стола, смотрит на школьную карту Европы.

— Громадное дело вы провернули, товарищи! — говорит он Виктору.— Ликует рабочий класс. Только и слышишь: Бавария, Бавария! (*Задумчиво глядя на карту*.) А какая она, Бавария? Какие реки у ней? Какие дома? Крыши? Деревья? Так хочется повидать! Да нет. Нет решения. (*Обнимает Виктора за плечи*.) Было б решение, подались бы мы с тобой, брат, в Баварию. Эх, и раздул бы я там мировой пожар! (*Рисовальщику*.) Переведи!

Дверь открывается, входит молодой небритый человек: сразу видно, что он после долгой дороги. Это товарищ Шацкин — секретарь ЦК комсомола по международным делам. Вместе с ним молодая особа, знакомая нам: это Лена. Шацкин ставит свой небольшой чемоданчик на стол.

Шваркин. С комприветом, товарищ Лазарь! Ну, как дела на Урале?

Шацкин. Да уж получше, чем у тебя с твоим дирижаблем!.. (*Он берет из коробки, стоящей на столе, несколько красных флажков, подходит к карте и помечает ими новую линию фронта на Урале*.) Наши теперь вот тут. А где твой дирижабль?

Шваркин (*в досаде*). Черт возьми, дался вам дирижабль! Члены ЦК, а не с кем поговорить серьезно... (*К рисовальщику*.) Федя, пошли!

Они выходят. Шацкин снимает пиджак, споласкивает руки из кувшина, стоящего возле ведра в углу. Обращается к Виктору на хорошем немецком языке:

— Значит вот как выглядит баварский товарищ Клейст. Ну, так что происходит у вас в Баварии?

Виктор несколько озадачен этим вопросом.

— Что происходит?.. Там Советская власть!

— Это мы знаем. Но какая она? Вы захватили банки?

Виктор (*нерешительно*). Я полагаю...

Лена (*на русском языке, Шацкину*). Он не знает!!

Шацкин. Разоружили буржуазию? Переселили рабочих в квартиры капиталистов?

Виктор (*еще более смущенно*). Я полагаю.

Лена (*снова по-русски, Шацкину*). Он не знает! (*И сама задает вопрос Виктору по-немецки*.) Созвали советы служащих

и домашних работниц?.. В Германии столько девушек домашних работниц!

Виктор молчит.

Л е н а (*по-русски, Шацкину*). Я же тебе говорю — он ничего не знает!

И в гневе она обращается к Виктору по-немецки:

— Да что ты вообще знаешь?

В и к т о р (*вспыхнув*). Что я знаю?! Баварской советской республике шесть дней, а я четыре недели в дороге!..

Молчание.

Ш а ц к и н (*пытаясь смягчить неловкость*). Ну, извини... Это не повод для принципиальной ссоры. (*Садится за стол.*) Я только что от Владимира Ильича... В письмах, которые ты привез, сообщают, что скоро в Европе будет созвана международная конференция социалистической молодежи. Так вот, Ленин хочет, чтобы эта конференция стала рупором наших идей. Нужна программа, с которой мы могли бы там выступить. У тебя есть опыт участия в международном рабочем движении. Ты примешь участие в выработке программы... Васильева (*кивком головы он показывает на Лену*) будет работать с тобой. Набросайте в общих чертах, сформулируйте предложения. Вы знакомы?

В и к т о р. Мы знакомы.

Протягивает Лене руку. Лена не принимает его руки и кивком головы холодно показывает на плакатик, приклеенный на стене над столом. На плакатике, на трех языках надпись: «Рукопожатия отменяются!»

Ш а ц к и н (*Виктору*). Как тебя звать?

Л е н а. Виктор.

Просторная комната с четырьмя большими, до пола, окнами. На полу лежат примерно десять матрацев, покрытых солдатскими одеялами. Это общежитие комсомольцев. Впечатление такое, что никого в комнате нет. Полутьма. Тусклый свет керосиновой лампы, которая висит на вбитом в стену гвозде. Слышится женский голос, это голос Лены:

— Значит, мы начинаем так...

Мы видим широкий, некогда полированный стол с резными ножками — единственное, что осталось здесь от прежних владельцев. За столом — Виктор и Лена. Виктор пишет на оборотной стороне плаката.

Л е н а (*диктует*). Развитие капитализма, концентрация капитала привели капитализм на грань катастрофы.

В и к т о р. Это здорово! Это научно!..

Л е н а. Это научно, но плохо. Во-первых, три раза слово капитализм, а во-вторых, ни слова о молодежи.

В и к т о р. Гм... Тогда начнем так: «Кипящие облака обложили солнце. Но руки юношей всего мира отбросят в сторону облака...»

Л е н а. Гм... Поэтично, но не научно. Есть молодежь, но нет науки.

Пауза.

Л е н а (*задумчиво покусывает карандаш*). Начнем так: «Кипящие облака обложили солнце. Но пролетариат, вооруженный теорией Маркса...»

В и к т о р. Отлично! (*Пишет.*) «Кипящие облака обложили солнце». Лена, у тебя есть дружок?

Л е н а. Послушай, мы делаем серьезное интернациональное дело. Так не валяй дурака... «Кипящие облака» — написал? (*Пауза.*) Мне вообще не нравятся «кипящие облака»! Лучше свинцовые облака. «Свинцовые облака застилают солнце»...

С шумом открывается дверь. Входит фигура непонятного пола — не то мужчина, не то женщина. У нее за плечами рюкзак, в правой руке — винтовка, а в левой — планшет. Она в кубанке и в солдатской шинели. Она толчком ноги закрывает дверь, видит сидящих у стола Лену и Виктора, бросает винтовку, сумку и планшет на один из матрацев и простуженным голосом говорит:

— Детки мои, наконец-то я снова в Москве! Не была три недели, а город

похорошел. С вокзала до Красных ворот 123 красных флага. Столица!.. Но все еще ничего невозможно достать. Хотела себе подштанники раздобыть — где там! Нет ни шиша!

Она снимает шинель. Теперь мы видим, что это девушка. Ей 22—23 года. У нее живые глаза и резкие жесты. Она говорит:

— Ох, и устала же я! (*Виктору.*) А ты кто такой? Новенький?

Лена (*прохладно*). Он иностранец.

Девушка (ее зовут Римма). Иностранец? Ну ничего, ничего. А знаешь, я их даже люблю. Особенно англичан. Били мы их. Прекрасные парни! Рослые, молчаливые. Эх, беда моя, люблю молчаливых мужчин!.. (*Кивает на Виктора.*) Гляди, и этот молчит!

Лена. Он не англичанин, он немец.

Римма. Ну и что же. Немцев я тоже люблю. В прошлом году под Казанью был у нас один немец. Шофер. У него был «форд». Дырявый-раздырявый. Так он вечно лежал под автомобилем.

Она снимает солдатскую рубашку. Трет себе бок.

— Мозжит! К дождю. У меня тут пуля сидит. (*К Виктору, простодушно.*) Не веришь? Иди, я тебе покажу.

Она идет к Виктору и прикладывает его руку к тому месту, где у нее сидит пуля. Виктор нащупывает пулю.

Лена (*Виктору, сердито*). Мы работаем или не работаем? Садись и пиши!

Виктор (*Лене*). Ты пока пиши. Пиши...

Лена (*Римме*). Послушай, ты нам мешаешь. Мы работаем.

Римма. А что вы делаете?

Виктор (*Лене, по-немецки*). Как зовут ее?

Лена (*отвечает не Виктору, а Римме, по-русски*). Мы формулируем программу. Оставь нас в покое!

Римма (*с размаху валится на один из матрацев*). Ох, мамочки! Три недели не спала на кровати. (*Потягивается.*) Какую программу? Что-нибудь иностранное? Да, вам в вашем секторе нелегко: мировая политика. Но нам, ребятки, на внутреннем фронте не легче. Возьмем меня: три состава дров для Москвы. Это я провернула. Конечно, это не всемирная революция, но подраться пришлось. Начнем с поездов. Где их взять? Чем, я спрашиваю, ты будешь топить паровозы? Вокруг бюрократищи, волокита. Мамочки! Но вот ты выколотил дрова. Поехали. Но как ехать, если разобраны рельсы? Шестнадцать раз мы их чинили. А где взять воду? Что кушать? Лопали мох. Всюду белобандиты, трое наших убиты, двое повешены... Наконец, доползли до Москвы. Одну четверть дров слопали паровозы. Ничего! Три четверти все-таки довезла. Но это же ноль, ерунда, на три дня. А сколько дней у Москвы в году?.. Ох, как я устала. Ох!

Речь ее обрывается. Она спит.

Виктор (*по-немецки*). О чем она говорила?

Лена (*недовольно*). Давай работать! (*Она читает.*) «Свинцовые облака...» Знаешь, мне вообще не нравится весь этот сироп с облаками... Революция — это не свинцовые облака. И вообще все это поэтическая труха. Революция — это прежде всего терпение и работа.

Виктор (*иронически*). Вот это — новость!.. (*Кивком головы показывает на спящую Римму.*) Послушай, кто она?

Лена (*желчно*). Я вижу, она тебя сильно заинтересовала! Она — один из секретарей ЦК комсомола... Пиши!

Виктор садится рядом с Леной. Смотрит на спящую.

Виктор. Расскажи мне то, о чем она тебе рассказала.

Громовая немецкая солдатская песня. Стройными рядами шагают знакомые нам пленные солдаты, возвращающиеся на родину. Усердно шагает Маленький солдат. Впереди идут офицеры. Мы видим, что колонна приближается к шлаг-

бауму с прусским орлом. Шлагбаум поднимается. Колонна проходит под ним. Слышится голос офицера:

— Солдаты, мы снова дома! За родину, спокойствие и порядок! Ура!

Гремит троекратное ура. Маленький солдат воодушевленно кричит вместе со всеми. Виктор легонько толкает его локтем в бок и негромко говорит:

— Слушай, там, в России, в вагоне ты кричал совсем по-другому!

М а л е н ь к и й  с о л д а т. Мало ли что кричит человек! А ты что? Ты разве против спокойствия и порядка?

На ходу, нагнувшись, он срывает цветок и демонстративно вдевает его в петлицу мундира.

Оркестр. Музыка. Энергично машет палочкой дирижер. Он во фраке, но в вязаном жилете и длинном, завязанном узлом галстуке. Зрительный зал старого театра, отделанный золотом, с амурами и тому подобными украшениями вдоль балконов и лож. Публика резко контрастирует со всей этой пышностью: это люди того времени — в гимнастерках, матросских бушлатах, ватниках, в сапогах и обмотках. Некоторые в буденовках и кепках. Многие курят. Все с живым интересом следят за, очевидно, веселым действием, свершающимся на сцене. Взрыв смеха. Виктор, не понимая языка, нетерпеливо спрашивает Лену:

— Что? Что? Почему все смеются?

Л е н а (*смеясь*). Он ей сказал, что любит ее.

В и к т о р (*недоуменно*). Ну и что тут смешного?

Л е н а. Он говорит, что не может жениться на ней, потому что мама не позволяет!

Теперь смеется и Виктор.

В одной из лож раненые красноармейцы, с ними сестра милосердия. В ложах рядом — молодые рабочие и работницы. Много красноармейцев. Среди этой молодежи в партере сидит рослый, старый крестьянин, утирающий со смеху глаза.

Со сцены, которую мы по-прежнему не видим, летит в зрительный зал веселая музыка.

В и к т о р. Как по-русски «люблю»?

Л е н а (*по-русски*). Я люблю.

В и к т о р (*на ломаном русском языке*). Я лублу Лена.

Лена смотрит на сцену.

Л е н а. Не Лена, а Лену.

Только теперь мы в первый раз видим сцену. Из-за кулис под одобрительный гомон публики выбегает кордебалет. Это дореволюционные балерины в опереточных дряхлых костюмах, сильно тронутых молью. Они танцуют новый революционный опереточный танец: помесь канкана и революционной символики.

Сперва все идет благополучно. Балерины легко и задорно вскидывают ножки перед несколько озадаченным зрительным залом. Ритм музыки все быстрей и быстрей. Быстрей и выше мелькают балетные ножки. И вдруг из зрительного зала доносится одинокий, протяжный свист. Затем другой, третий. Несколько девушек в военном тоже начинают свистеть. Балерины с каменными лицами продолжают свою работу. Их ножки так и порхают. Свист становится громче и громче. Он охватывает весь зал. Свистят в партере, в бельэтаже, с балконов.

Виктор удивленно и в недоумении оглядывает зал. Он не понимает причины этого коллективного возмущения: сам он совсем непрочь посмотреть на этот хоровод ножек. Рядом с ним, заложив два пальца в рот, пронзительно свистит Лена.

Кордебалет продолжает работать: он привык ко всему.

И вдруг, покрывая ураган свиста, доносится громкий немецкий клич:

— Виктор! Дружище!

Это кричит Мартин, которого мы уже так давно не встречали. Он стоит в ложе, украшенной геральдическими орлами и львами. Вокруг него свистят комсомольцы, а он простирает руки, как бы желая обнять Виктора.

Виктор, увидев его, тоже простирает руки:

— Мартин!

Он протискивается из яростно свистящего партера и кричит на ходу:

— Где Георг?

Мартин вместо ответа показывает в сторону оркестра. Из ямы оркестра показывается фигура с виолончелью в руках. Фигура близоруко и любопытно вглядывается в зрительный зал. Мы узнаем Георга. Его лицо сияет. Он энергичным жестом, столь не свойственным ему, поднимает руку со смычком и кричит по-русски:

— Виктор! Друг! Да здравствует мировая революция!

Зрительный зал мгновенно перестает свистеть. А Георг, стоя на оркестровом стуле, взывает к притихшему залу на русском языке:

— Да здравствует революция, освободившая человека от гнета родителей, пенсий, владычества денег и открывшая путь в святые рощи искусства!

Таково было время, его привычки и нравы: публика, услышав революционный призыв, встает как один человек и пламенно аплодирует. Георг кланяется. Оркестр играет песню: «Слушай, рабочий!..».

Между тем Виктор уже вбежал в ложу, где стоит Мартин. Друзья обнимаются. Смеющееся лицо Мартина.

Поезд с возвращающимися немецкими военнопленными уже близ Одера. Семафор закрыт.

Голос Повествователя. Мартин Шёнцигер, баварский пролетарий, металлист... Мой дорогой друг...

Поезд стоит на высокой насыпи. Теперь это немецкий поезд, составленный из многодверных пассажирских вагонов и из теплушек.

Голос Повествователя. Он вступил в Красную Армию и дрался с Колчаком... Стал красным командиром и сражался с Врангелем под Перекопом...

Двери вагонов раскрыты. Поезд пуст.

Голос Повествователя. Потом в Академии имени Фрунзе он изучал военное искусство. Его послали в Китай, и долгие годы он жил там, помогая организовывать Народную армию освобождения.

Возвращающиеся на родину немецкие солдаты высыпали из вагонов и молча смотрят на расстилающийся перед ними ландшафт.

Голос Повествователя. В 1928 году мы снова встретились с ним в Москве, когда я приехал туда во второй раз. Мы бродили с ним по старым арбатским переулкам и говорили обо всем — о любви, облаках и политике...

Вдалеке неясно слышится стрельба.

Голос Повествователя. В последний раз я видел его в Берлине. Случайно, когда уже нацисты пришли к власти. Он прошел мимо меня по перрону вокзала. Он взглянул на меня, и глаза его были серыми, как всегда. Возможно, еще серей. Он притворился, что не узнал меня.

Все отчетливей доносится стрельба до ушей стоящих на насыпи бывших военнопленных.

Голос Повествователя. После войны я узнал, что в сорок четвертом его схватили гестаповцы на нелегальной явке. Сегодня показывают маленькую мученическую камеру в Бухенвальде, серую, как его глаза. Он замучен и расстрелян, мой незабвенный друг. Сегодня я это знаю наверняка.

Старший офицер стоит перед солдатами на насыпи и смотрит в бинокль.

Один из солдат. Разрешите задать вопрос, господин капитан. Почему стреляют?

Офицер (*не отрывая глаз от бинокля*). Облава! Охотники обложили зверя.

Маленький солдат (*улыбаясь, протискивается вперед*). Облава? О! Я всегда был хорошим ловчим, господин капитан!

Люди стоят недвижно и смотрят.

Голос Повествователя. Да, есть два способа жить!

Московский трамвай тех времен. Обе его площадки и буфер облеплены пассажирами. Среди них Виктор и Мартин. Они соскакивают на ходу и шагают по улице. За плечами Мартина походный рюкзак.

Московская улица девятнадцатого года. Пролетки, подводы, пешеходы. В арке ворот маячит дама в пенсне и продает жареные пирожки. Она брезгливо вынимает их щипцами для сахара из луженого ящика, испускающего густые клубы пара. Над ней, на стене арки стандартная надпись: «Не мочиться!».

Наши друзья, сложившись несколькими солидными кредитками, покупают один пирожок. Разламывают его по-братски и, смеясь и жуя, идут дальше.

Издалека начинает звучать песня «Слушай, рабочий!» — та самая, которую исполнял духовой оркестр на границе, а потом театральный оркестр.

Перед входом во двор старой фабрики Виктор и Мартин расстаются. Мартин бежит в глубь двора. Виктор остается у ворот.

Обширный заводской двор. Здесь множество молодых ребят, готовых к отправке на фронт. Одна из колонн уже марширует под песню к дальним воротам. Через толпу, догоняя эту колонну, пробивается Мартин. Он становится в ее ряды, доедая на ходу пирожок, и прощально машет Виктору рукой. Знакомая нам песня звучит все громче и громче, хотя колонна удаляется и Мартин становится все меньше и меньше. Он словно бы растворяется в пространстве горячего московского дня.

Виктор шагает, насвистывая все ту же мелодию, по солнечному коридору бывшей французской школы и толчком открывает дверь в уже известный нам зал. Идет заседание ЦК комсомола. За столом Шацкин, Лена, Шваркин, Римма и еще несколько незнакомых нам девушек и ребят. Среди них — первый секретарь комсомола.

Никто не реагирует на появление Виктора. Все сидят в печальном молчании.

Виктор (*легко и шутливо, по-русски*). Ну, вот и я!

Молчание. Дальнейший разговор идет по-немецки.

Виктор. Что за скорбь в такой день?

Молчание.

Виктор. Что стряслось?

Лена. Слушай-ка, помолчи. Мы получили известие...

Шацкин. Из Баварии...

Виктор (*перебивая*). Там серьезные трудности? Это я знаю. Но где их нет?

Шацкин. В Баварии пала Советская власть. Свирепствует белый террор. Расстреляно 324 коммуниста.

Виктор так и замер у дверей. Молчание, которое кажется бесконечным. Вдруг Римма встает. И все встают вслед за ней. И долго стоят в молчании.

Садятся. Молчат.

Первый секретарь (*по-русски*). Итак, товарищи, продолжим нашу работу. Владимир Ильич одобрил программу, которую мы разработали для международной конференции молодежи.

Виктор по-прежнему недвижно стоит у дверей.

**Первый секретарь.** Делегатами комсомола поедут товарищи Лазарь Шацкин и Виктор Клейст. Это тоже уже решено.

Виктор, стоящий у дверей, поднимает голову, услышав свою фамилию.

Шацкин говорит ему по-немецки:

— Ты понял? Решено, что мы с тобой отправимся делегатами комсомола на конференцию молодежи.

Виктор, садясь за стол, утвердительно кивает головой. Его лицо неподвижно.

**Первый секретарь.** Но программу в письменном виде вам нельзя брать с собой. Это опасно. Ее надо выучить наизусть. Вызубрить так, чтобы каждая запятая сидела в башке.

Шацкин синхронно переводит, запнувшись на слове «башка», подыскивая подходящее немецкое слово. Виктор молчит.

**Первый секретарь.** Вы поедете разными маршрутами. Какими — об этом вам еще скажут... Так? Так! С этим все!.. Переходим к следующему вопросу.

**Виктор** (*внезапно*). Я должен быть в Мюнхене!

Все, удивленные этим внезапным возгласом, поднимают на него глаза.

**Виктор** (*горячо*). Я должен быть в Мюнхене! Сейчас! Мое место там. Я знаю там всех. Каждую улицу, каждый дом. Погибли мои товарищи. Мы вместе росли, вместе ходили в школу, вместе вступили в партию. Если их нет — я должен быть там! Только там! Неужели вы это не понимаете?!

**Шацкин** (*сдержанно*). Послушай, я же тебе перевел: решено, что мы с тобой едем на конференцию. Ехать тебе сейчас в Мюнхен бессмысленно. Романтично, но абсолютный вздор!

**Виктор.** Мне надо быть в Мюнхене!

**Шацкин** (*повышая голос*). В программе, которую мы написали для конференции, есть такой пункт: «Мы подчиняемся коммунистической дисциплине...» Мы это написали или нет?

**Виктор.** Если я говорю, что мне надо быть в Мюнхене, значит мне надо быть в Мюнхене!

**Шацкин.** Ах, так?

**Виктор** (*кричит*). Я человек! Человек — понимаешь?! Свободный человек!

**Шацкин** (*кричит*). Ах, вот ты как!

**Виктор** (*яростно*). И волен делать то, что считаю нужным!.. Понятно?

**Шацкин** (*яростно*). Нет, непонятно!

**Первый секретарь** (*по-русски*). О чем они?

**Лена** (*по-русски*). Не волнуйся. Они каждый день кричат друг на друга.

Первый секретарь оглядывает обоих. Помедлив, он обращается к Лене:

— Переведи! Но дословно. (*К Виктору.*) Товарищи Шацкин и Клейст направляются полномочными делегатами на конференцию молодежи. Сейчас это самое важное дело. И им надлежит не спорить друг с другом, а стоять локоть к локтю в борьбе за молодежный интернационал... Решено?

Лена, чуть насмешливо поглядывая на Виктора, переводит. Пауза.

**Виктор** (*утирая со лба выступивший в дискуссии пот, по-немецки*). Ну, не знаю...

**Лена** (*переводит*). Он говорит — решено!

Идет по Германии поезд с возвращающимися военнопленными.

Все дремлют, и только один из солдат наигрывает на губной гармонике мелодию. Это та самая, теперь уже отлично знакомая нам мелодия, которую играл духовой оркестр, исполнял оркестр в театре и которая гремела, когда уходили на фронт комсомольцы.

Сидит Виктор на своем сундучке. Покачивается вагон. Звучит губная гармошка.

Через маленькую, застекленную сверху дверь проникает в комнату тусклый

свет электрической лампочки. Лампочка, очевидно, висит в коридоре. В комнате на голых стенах видны следы картин и портретов, которые когда-то висели тут.

Это комната Лены.

Лена кончает укладывать вещи в свой вещевой мешок. Ей помогает Виктор.

— Ну вот и все! — говорит Лена.

Они молча стоят друг против друга.

Виктор. Да, вот и все... Когда уходит твой поезд?

Лена. В пять утра.

Она снимает с гвоздя пальто Виктора и вдруг говорит:

— Слушай!

Виктор. Что?

Лена. Знаешь что?

Виктор. Что?

Лена. Останься здесь и переночуй. Куда ты сейчас пойдешь так поздно? Трамваи уже не ходят. Дождь. Уже половина первого, а в пять я еду. Сдвинь стулья и ложись. Хорошо?

Виктор. Хорошо.

Лена. Тогда отвернись!

Она поворачивает Виктора лицом к стене. На стене висит фотография мужчины и женщины. У женщины на коленях девочка лет семи. Рядом с мужчиной еще один парень и две девочки.

Виктор. Кто это?

Лена. Мама и папа.

Виктор. А где они сейчас?

Лена. Дома.

Виктор. А где твой дом?

Лена. На Волге. Там много немецких колонистов. Потому-то я знаю немецкий язык.

Виктор показывает на девочку, сидящую на коленях у женщины.

— А это — ты?

— Да, это я... Ты можешь повернуться!

Виктор поворачивается. Лена уже в кровати. Виктор сдвигает стулья. Он говорит:

— Откуда у тебя такая красивая рубашка?

Лена лежит укрытая солдатской шинелью. Из-под шинели видна сорочка с вышивкой и кружевами.

Лена. Тебе нравится?

Виктор. Мне нравишься ты.

Лена. Не болтай ерунды! Ложись, уже поздно.

Виктор ложится на три составленных стула. Молчание. Стучат часы-ходики.

Лена. Виктор, ты спишь?

Виктор. Нет.

Лена. А ты знаешь, что Виктор — это русское имя?

Виктор. Не русское, а латинское. Оно означает «победитель». (*Пауза.*) А откуда твое имя — я знаю. Лена — это река в Сибири.

Лена. Нет, дело тут не в реке. Лена — это сокращение от Елены. Это была самая красивая женщина в Греции. Она была так красива, что из-за нее шла война. Целых десять лет.

Пауза. Стучат часы.

Виктор. Из-за тебя я бы тоже повел войну. Грабительскую войну.

Лена. Не болтай ерунды!

Снова пауза. И снова стучат часы.

Виктор. Послушай, кто это у тебя там, на столе?

На столике стоит фотография молодого человека в косоворотке.

Лена. Человек.

Виктор. Какой человек?

Лена. Хороший человек.

Молчание. Стучат ходики.

Виктор. Что это за хороший человек?

Лена. Один знакомый. Спи, я устала.

Молчание.

Виктор. Вот мы и расстаемся с тобой. Ты едешь на фронт. Я тоже скоро уеду. Может, мы уже никогда в жизни не встретимся. Быть может, это наши последние минуты. И может быть, это наш последний разговор.

Лена. Может быть.

Виктор. Это смешно, но мне кажется, что я тебя знаю давным-давно.

Когда ты была такой, как тут. (*Он показывает на фотографию.*) А знаю я тебя всего каких-нибудь три недели.

Лена. Не три недели, а девятнадцать дней.

Виктор (*удивленно*). Что? Ты считала?

Лена. Да, я считала.

Виктор (*пауза.*) Что это значит?

Лена. Ничего. Это значит только то, что я умею считать. Спи!

Молчание. Стучат ходики.

Виктор. А ты любила этого человека? (*Он кивает на фотографию молодого парня.*)

Лена. Да.

Виктор. Очень?

Лена. Очень.

Виктор. А теперь?

Лена. А теперь не очень.

Виктор. С каких пор — не очень?

Лена. Сосчитай сам. Надо уметь считать!

Виктор приподнимается на локтях.

— Как это понимать?

— Спи!

Долгое молчание.

Лена. Ты спишь?

Поезд с возвращающимися из русского плена немецкими солдатами. Он подходит к Берлину. Мы видим в вагоне Виктора. Он сидит, как всегда, на своем чемоданчике и смотрит на проплывающие мимо немецкие деревни и поля. Солдаты поют. У них хорошее настроение.

Голос Повествователя. С тех пор я больше не видел Лену. Был слух, что она в Германии, но я ни разу не встретил ее. Потом пошел слух, что она в Испании. Потом, что франкисты расстреляли ее. Но ведь это был только слух...

Идет поезд, проплывают поля.

Голос Повествователя. Жива она или мертва? Не знаю. Счастлива ли, если жива? Не знаю. Помнит ли те московские дни? Не знаю. Я ничего не знаю о ней. Но она осталась во мне навсегда, как отблеск молодости, которая уходит с годами, но свет которой живет в тебе до конца.

Промелькнул железнодорожный разъезд. И снова поплыли поля.

Голос Повествователя. Она осталась во мне вместе с тогдашней Москвой, прекрасной и нищей, с ее мостовыми, домами, селедочным супом, мечтой о всемирном счастье и тем человеком, который сказал мне: «Иди!»

Ленин (*Виктору.*) Итак, вы поедете в эшелоне бывших военнопленных. Под видом военнопленного. Вас подготовили?

Виктор. Да.

Ленин. Товарищ Шацкин уже уехал?

Виктор. Вчера. Через Украину.

Ленин. С ним я уже говорил... Вы поедете через Германию. Вы баварец?

Разговор идет по-немецки, в кремлевском кабинете Ленина. Ленин сидит на кожаном диванчике. Виктор — возле стола, на стуле.

Виктор. Баварец.

— Беда в Баварии! — сказал Владимир Ильич и грустно и сосредоточенно посмотрел на Виктора. — Большая беда в Баварии! — Он подошел к окну и прикрыл его. — Еще полгода назад казалось, что сбылись предвидения великих социалистов. В Германии — революция. В Австрии — революция. Все трещит, ломается, рвется!.. Теперь — не то. На Западе дело пошло на спад.

— Но почему же? — воскликнул Виктор. — А советская Венгрия? Забастовки в Тюрингии? Баррикады в Италии? Революцию уже не остановить! — горячо и с силой сказал он.

— Дело пошло на спад, — повторил Владимир Ильич. — Надо иметь глаза.

И надо видеть, если имеешь глаза... Вам сколько лет?

Виктор. Двадцать один.

Ленин. Прекрасно! Самое время для большой партийной работы. И мы посылаем вас с Шацкиным на такую работу. Нужно добиться, чтобы конференция положила начало Коммунистическому Интернационалу молодежи. Задача будет нелегкой. Надо отсечь все колеблющееся, поддельное. Бить крикунов и истериков. Работать энергично, архибешенно, сверхэнергично... Трудно пройти со свечой сквозь толпу и не спалить кому-нибудь бороду. А там будет немало бород.

— Но смогу ли я? — в замешательстве сказал Виктор.— Я никогда ничем подобным не занимался. В таком масштабе.

— Все мы всё делаем в первый раз,— возразил Владимир Ильич.— Интернационал молодежи — необходим!.. Первая могучая революционная волна не свалила капитализм. Это бесспорно. И нам надо решительно перестраиваться. Ввести в действие все рычаги. Уметь подготавливать революцию. Кропотливо, упорно и постоянно... Об этом скажите на конференции. От своего имени и, если хотите, от моего.

Он пошагал по комнате, пододвинул стул и сел на него, лицом к спинке, положив на нее руки.

— Потом вы вернетесь к себе на родину? Это решено? — спросил он.

— Решено, Владимир Ильич,— сказал Виктор.

— Работать в Германии сейчас будет особенно тяжело,— сказал Владимир Ильич.— Но и особенно важно. Немецкие пролетарии — громадная сила. Они опытны, образованы, смелы, упорны. Да, их нелегко раскачать, они сидят в своих «кнайпах», пьют свое пиво, играют в свой скат и поют хором «Аугустин», но когда они поднимаются, то рвут с корнем деревья. Русская беззаветность и немецкая выдержка — это совсем неплохая смесь... Но и в Германии, как и всюду, сейчас надо действовать шире, как можно шире. Идти в массы, в парламенты, во все эти культурбунды и штудентенферайны, к верующим и неверующим, к слепым и зрячим. И особенно к молодежи. Мы должны идти к каждому — безразлично, кто он и о чем сейчас думает... Это скажите немецким товарищам. От моего имени. И, если хотите, от своего. (*Он встает.*) Ну, теперь я думаю, все понятно... Идите!

Он крепко жмет Виктору руку. И Виктор горячо говорит:

— Все понятно, Владимир Ильич! (*Пауза.*) Правда, мы там, у себя, всегда думали, что такая форма работы —это оппортунизм, но теперь...

Звонок телефона. Ленин снимает трубку. Слушает.

— Скоро приду!

Он кладет трубку на место.

— Садитесь! — говорит он Виктору, который уже стоит в дверях.— Теперь, когда вы все поняли, я понял, что вам надо кое-что разъяснить.

Виктор садится. Ленин ходит по комнате — вперед и назад, то исчезая в полумраке, то опять появляясь.

Ленин. Так вот, дорогой мой друг! Оппортунизм, если хотите знать,— это когда коммунист перестает ненавидеть врага. В этом гвоздь! Не научно? Согласен. Но практически это так. В этом — всё, и всё — в этом... А формы работы можно менять. И нужно менять. К счастью, они безграничны... Вы где жили в Мюнхене?

Виктор. На Кляйненхохштрассе.

Ленин. А мы в Швабинге. Во ди бу́бен унд ди ма́дельн ире масс аусиза́мпфен,— улыбаясь, сказал он на баварском диалекте.— Где влюбленные пьют жбанами пиво,— перевел он.— Я был тогда совсем молодым.

Виктор (*оживленно*). В Швабинге? У Большого рынка?

Ленин. Большой рынок был рядом. Внизу была колониальная лавка. А напротив — мастерская сапожника. Я ча-

сто бегал к нему, у меня всегда протирались подметки. Вблизи был спортивный зал. «Ди Тёйфибан»,— как говорили баварцы,— сказал он опять на баварском диалекте.

**Виктор** (*радостно*). А! «Тёйфибан»! Мы там всегда устраивали митинги социалистической молодежи.

**Ленин.** Представьте, я там тоже однажды ораторствовал. По просьбе немецких социал-демократов: это была тогда большая честь для меня... Явилось всего четырнадцать человек. Из них десять думали, что будет спортивное состязание... Через полчаса остался всего один. Только один! Я до сих пор утешаю себя надеждой, что эти баварцы плохо знали немецкий язык. А тем более — м о й немецкий язык... И я продолжал свой доклад только для одного. До конца! И мне кажется, что ему мой доклад понравился... Один! Что ж, и это уже кое-что!.. Мои друзья потом долго подтрунивали надо мной. И знаете, как они меня называли? «Упрямый солдат».

Опять звонит телефон. Ленин поднимает трубку.

— Бегу! (*К Виктору.*) Ну идите, мой дорогой!

И они во второй раз крепко жмут друг другу руки.

**Виктор** (*внезапно*). Владимир Ильич! Можно задать вам еще самый большой вопрос?

**Ленин.** Какой?

**Виктор.** Когда будет коммунизм?

Ленин с минуту молчал.

— Подойдите сюда,— сказал он вместо ответа и подошел к окну.— Что вы видите?

**Виктор.** Ночь.

**Ленин.** А там?

На мгновение мы видим крупным планом фонарь, колеблемый ударами ветра.

**Виктор.** Фонарь.

**Ленин.** Ночь и крохотный огонек. Голод, разруха, останавливаются заводы, совершенно развален транспорт. С четырех сторон напирают враги... Огромная ночь. И капелька огонька. (*Он помолчал.*) Мы не отчаиваемся! Каждый раз, когда создается трудное положение, рабочие проявляют великую стойкость. Мы идем и дойдем! Об этом вы тоже скажите на конференции.

— Владимир Ильич! — возразил горячо и в волнении Виктор.— Я здесь недавно... в Москве. Но я видел здешних людей. И знаю наших людей за границей. Они не дадут задушить революцию!.. И верьте мне,— добавил он пламенно и наивно,— скоро кончатся черные дни. И мы с вами, Владимир Ильич, еще поживем в коммунизме! Верьте мне! Я ручаюсь!

И вдруг Владимир Ильич улыбнулся.

— А знаете,— сказал он,— я думаю, что дорога будет длинней.

В третий раз зазвонил телефон, Ильич поднял трубку.

— Секундочку! — сказал он.

— Дорога будет длинней, мой мальчик,— сказал Владимир Ильич и обнял Виктора за плечо.— Все будет на этой дороге!..

Он помолчал в раздумье.

— Иди! — сказал он.

Медленно подходит поезд с вернувшимися военнопленными к небольшой платформе пригородного берлинского товарного вокзала. Мерно пыхтит, все более и более замедляя ход, паровоз.

**Голос Повествователя.** И я пошел. Но не от него, а к нему.

Теперь мы видим встречающих — женщины, дети, старики, изможденные, в поношенной одежде и обуви. Медленно проплывают мимо них, останавливаясь, вагоны. Глаза встречающих радостно следят за дверьми.

Из вагонов выпрыгивают первые солдаты, за ними — остальные. Объятия, поцелуи, слезы. Слезы счастья и слезы отчаяния. Смеющиеся и плачущие. Дети на руках.

Одиноко стоит в толпе Виктор.

Голос Повествователя. Я шел к нему всю мою долгую жизнь. Прошло много времени, прежде чем я смог сказать, что нашел свое место в мире, созданном Лениным. Но так как мир этот продолжает идти вперед и вперед, я скажу, что все еще нахожусь в пути. По дороге к Ленину.

Какой-то юноша лет двадцати, которого мы еще ни разу не видели, проходит мимо Виктора, внимательно оглядывая его. Потом, приблизившись к нему, что-то говорит. И вот они уже обнимаются, как и все остальные.

Голос Повествователя. Я жил среди людей и шел среди людей. И с годами я понял...

Идет толпа возвратившихся. Невероятно различны их лица, осанка, походка. Идет Виктор с незнакомым товарищем, встретившим его. Вот видим мы капитана, в руках у него два чемодана, а рядом жена и две дочери. И мы видим, как Маленький солдат, приблизившись к нему, кланяется, говорит что-то неслышное нам, подхватывает два его чемодана и несет их, улыбаясь судьбе.

И тут же другие лица, другие глаза заслоняют его. Радостные и строгие, добрые и грозные, приветливые и беспощадные. Сменяя друг друга, проходят они по экрану.

Голос Повествователя. ...И с годами я понял, что как бы ни был извилист путь, все, кто строит, думает, ненавидит, любит, страдает и создает, — идут со мной рядом, по дороге к нему.

Идут возвратившиеся солдаты. Идет и идет это странное человечество в рваных мундирах, с женами, мешками, детьми.

Голос Повествователя. Как ни сложна бывает дорога. Как ни трудна.

Все дальше и дальше уходит толпа и словно бы исчезает в дымке, оставив за собой далекую, пригородную улицу.

# Содержание



---



Оформление — **Д. Д. Петров** и **Г. Д. Расторгуев**

Художественный редактор **Л. И. Гориловская**

## В пятом номере журнала «Искусство кино» будет напечатано:

Индекс 70402

Цена 1 руб.

Р. КАРМЕН

Из фронтовых дневников

Д. СТАРИКОВ

На rendes-vous с Россией (по поводу полемики о фильме «Дворянское гнездо»)

Я. СЕГЕЛЬ

Два рассказа

Рецензии на фильмы «Солдаты мира», «Его звали Хо Ши Мин», «Песнь о Маншук», «Влюбленные», «Опасные гастроли»

АНДРЕЙ ПОПОВ

Выступление в актерской дискуссии «Размышляя о герое»

А. КАРАГАНОВ

Космическая одиссея — куда? (заметки о Стэнли Кубрике)

С. ЮТКЕВИЧ

Шекспировская дилогия Франко Дзеффирелли

Ю. БОНДАРЕВ, О. КУРГАНОВ, Ю. ОЗЕРОВ

«Битва за Берлин» (сценарий)

---

„Искусство кино“ 4•70

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

А 01820. Подписано к печати 27/III-70 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 38.000 экз. Заказ 34

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, проспект Мира, д. 105